L'ITALIA MUSICALE MODERNA
GIULIO FARA
L'ANIMA MUSICALE D'ITALIA
LA CANZONE DEL POPOLO
SOCIETÀ EDITRICE "AUSONIA"

CASA EDITRICE "AUSONIA"
ROMA (7) - Convertite 8 - Telef. 10-197

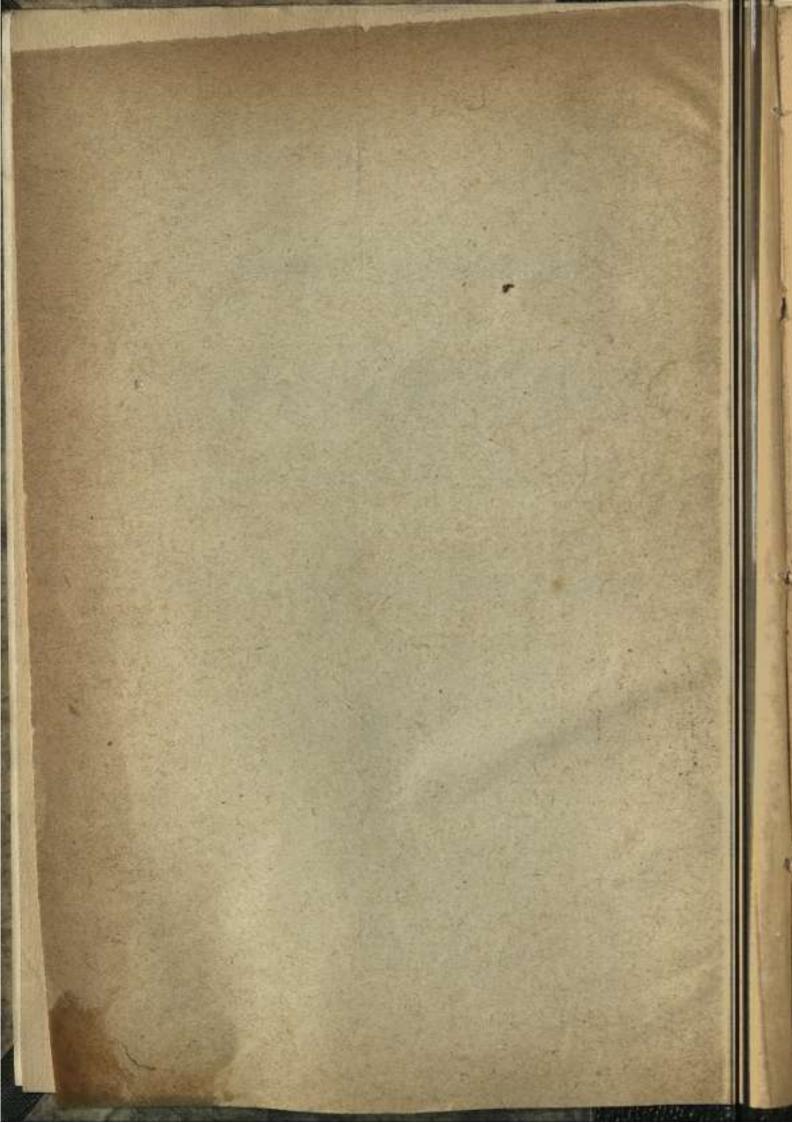
ALBERTO DE ANGELIS

L'ITALIA MUSICALE D'OGGI

DIZIONARIO DEI MUSICISTI

2ª edizione riveduta, corretta e ampliata

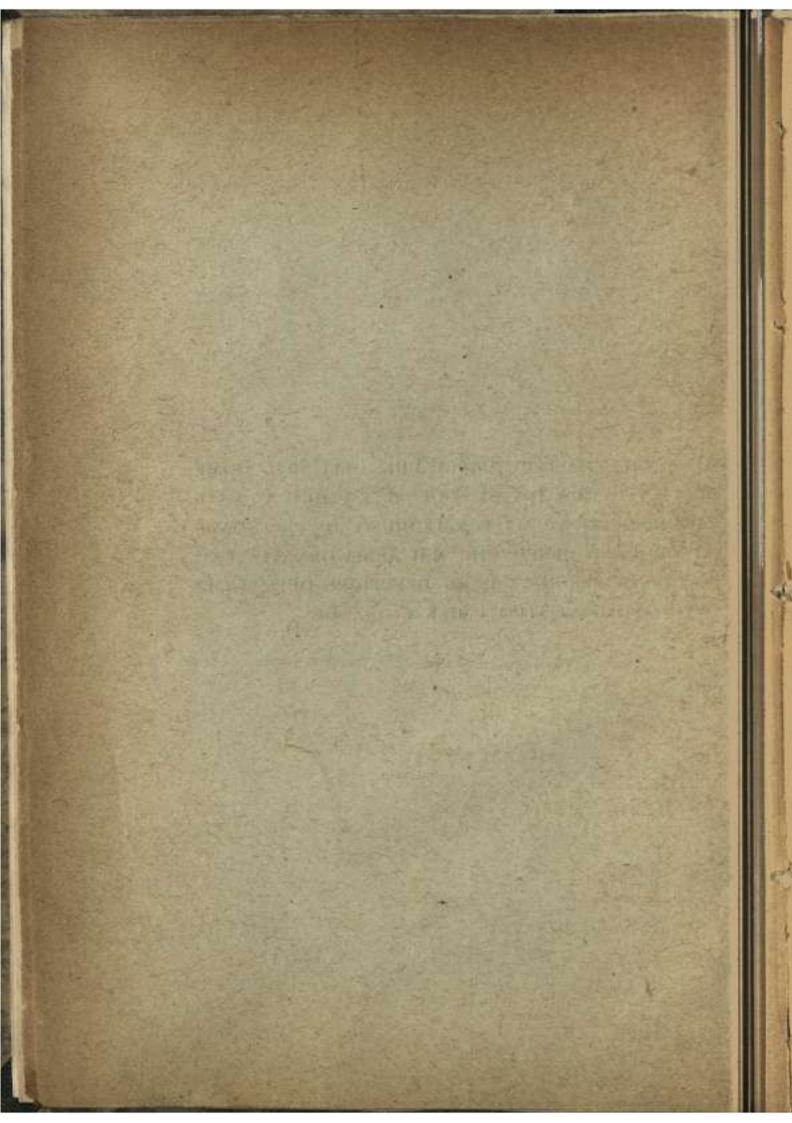
Compositori, Direttori d'orchestra concertisti, cantanti, scrittori musicali librettisti, ecc.

L' ITALIA MUSICALE MODERNA

GIULIO FARA

L'ANIMA MUSICALE D'ITALIA

La canzone del popolo

AUSONIA
ROMA - MCMXX

Alla diletttissima Sposa che dell'arte come della vita mia divide dolori e gioie queste pagine nelle quali è racchiuso il più soave ed odoroso cespo che mai abbia ornato seno di donna perchè carco dei fiori dell'anima del popolo nostro umile e grande.

PREFAZIONE

L'anima musicale l'abbiamo voluto intitolare e forse bastava anche la prima delle due parole poichè se qualche cosa c'è che i più intimi commovimenti dell'individuo, del popolo, di una nazione di cui il canto sia schietta emanazione del popolo, questa è la musica. Nell'antica Grecia il canto assurse a funzione di stato per volere, in Italia assurge a sublimità di religione per natura.

È molto tempo, forse quindici anni, che tutte le nostre migliori energie abbiamo dedicato allo studio delle manifestazioni musicali del popolo, ma mai come oggi, mai come in questo libro, sentiamo di esserci avvicinati all'anima di nostra gente.

Una raccolta vera e propria non abbiamo neppure tentata chè lo scarsissimo materiale ce ne avrebbe distolto ove ne avessimo pur avuto il pensiero; un saggio critico sì e con la speranza e con la fede ch'esso valga ad incitare gli animi dei giovani musicologi a raccogliere tante e preziose gemme dal popolo nostro

profuse; serva a vie meglio dimostrare tutta la nostra superiorità musicale poichè solo da una così ricca pianta popolare potevano germogliare i ricchi frutti dei nostri più grandi maestri; serva quasi di balsamo all'animo dell'esule nelle ore di sconforto e di nostalgia poichè se, lontani dalla patria in mezzo ad una folla straniera, una frase, una parola, un accento della natia favella ci fanno sussultare e girare repentino il capo verso le labbra che l' han proferito come naufrago verso galleggiante trave, un patrio canto, udito in terra straniera, commuove le viscere, sfianca il cuore, rievoca famiglia, parenti, amici, strappa una lacrima. E se l'esule a se stesso non fa risuonare la famigliare parlata sente però il bisogno di ricantarsi alto la melodia che l'ha cullato bambino, che lo ha letiziato sposo e padre.

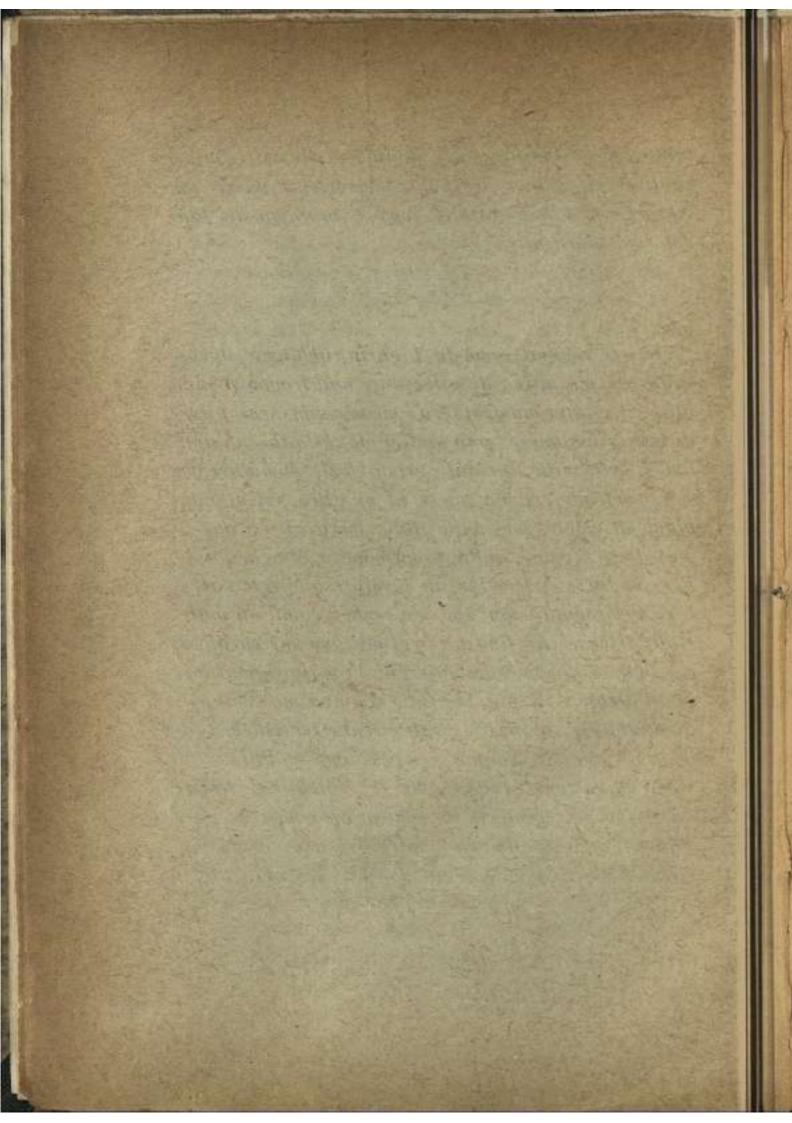
***

Del melanconico canto del cuculo e dell'assiolo del Piemonte e della Lombardia, del trillante fanello del Veneto, del gorgheggiante fringuello della Romagna, del petulante canarino e ciarliero pettirosso della Toscana e del Lazio, del sonoro e variamente modulato canto del merlo e della gazzà della Campania, degli Abruzzi, della Calabria, dell'appassionato dolcissimo flautare dell'usignolo delle isole, ho cercato dare uno spunto, un ciangottio, un pispiglio, un pigolio, un gorgheggio, un trillo, un verso

tanto che bastasse a dare un'idea della varietà dei canti che il dolore, la gioia, la morte, l'amore fan vibrare per l'aria d'Italia come il profumo dei fiori dei suoi giardini.

*
* *

Intiere regioni come la Liguria abbiamo dovuto saltare a piè pari; di altre dare una troppo pallida idea ed esempi musicali fra i meno rappresentantivi; di tutte riassumere; una sintesi più tosto che un'analisi. E delle mille varianti, gradazioni, sfumature che si riscontrano tra un paese ed un altro, salendo dal piano al monte, passando dalla terra alle acque di una stessa regione, nulla, proprio nulla. Ma che farci? Per condurre a termine un lavoro esauriente sarebbero abbisognati non unó ma cento volumi, un materiale di base che fino ad oggi nessuno si è curato di raccogliere, almeno raccogliere dico e magari confinare in un archivio. E più che tutto non una ma cento vite di studiosi ci sarebbero volute e reni e cervello ben altrimenti saldi di quanto noi possiamo vantare.

Ci auguriamo dunque che si contenti il lettore del pochissimo come ce ne contentiamo noi che pure avremmo voluto offrirgli qualche cosa di molto migliore, di più rispondente al suo ed al nostro ideale.

La canzone del popolo
e la canzone popolare.

Canzone del popolo la chiamo e più precisamente dovrei: etnofonia vocale, ma non canzone popolare colla quale io m'intendo tutt'altra cosa.

È anzi tempo, mi pare, m'intendano pure altri per la dignità dei nostri studi in cui troppo spesso vanno a fascio grano e loglio e ad essere più precisi, canti creati dal popolo e canzoni cadute in dominio del popolo. Ed è tempo m'intendano anche perchè fino a tanto che mi si richieda sulla provenienza, sui caratteri etnici o storici o psicologici o sull'epoca di un canto etnico va bene ed io sono disposto a darne il modestissimo mio parere, ma quando mi si viene a chiedere come vanno le «mie» canzonette e a dirmi che il popolo di musica è ignorante e non saprebbe farne e che tutta la musica che il popolo canta è prodotto di artisti *sapienti*, che scrivono in «stile facile» e non curano la paternità dell'opera propria, io dico che basta e che ne ho di

troppo, specie quando tali cose mi vengono dette non da poveri ignoranti ma da certi professoroni sulla cui gran barba è già caduta molta neve che avrebbe dovuto quanto meno farli un po' cauti nell'avventare giudizi e ammonirli di lasciare ai centomila beoti della musica ed alle isteriche modistine lo sdilinquirsi in celesti e rosei vapori sentimentali per le canzoni del presagio di prossima, molto prossima imbecillità.

Ad ogni buon conto anche qui predico e mi ripeto e ridico quanto già avevo scritto altrove a stabilire d'una buona volta i confini che separano la etnofonia vocale o canzone del popolo dalla canzone popolare o canzonetta. Confini, che stabilisco senza l'aiuto e il consenso del congresso per la pace e senza gli alti accorgimenti delle commissioni dei tre e dei quattro, perchè se no il libro uscirebbe probabilmente molto tardi e con confini, per l'Italia, strani e dolorosi.

La canzone popolare è la canzone che, esprimendo il sentimentalismo o dell'umana natura in genere o del fatto del momento in particolare in forma piana e cioè non solo facilmente comprensibile ma ancora facilmente riproducibile sia nei versi che nella musica, pure non è creata dal popolo, ma da esso raccolta e fatta sua. E

per non essere frainteso, e per non sentirmi dire che partendo da questo principio io dovrei chiamare canzone popolare anche « Parigi o cara » « Ernani involami » ed altre perchè cadute in dominio del popolo, dico subito che la canzone popolare confina proprio con questi casi, e cito quello della « canzone popolare » napoletana che assai spesso si basa sull'opera d'arte così che in *Fenesta che lucive* risuona la famosa preghiera del *Mosè* di Rossini assieme alla dolce melodia belliniana della *Sonnambula*, in *Santa Lucia* la estatica frase della *Lucrezia Borgia* di Donizetti in *Scetete-scè* uno dei motivi della *Favorita* e potrei citarne molti altri, solo che però la canzone popolare è sempre di autore ignoto o divenuto tale.

E si noti come benchè la canzone popolare faccia parte del repertorio domestico di una data regione non fa del pari parte di quel repertorio degli strumenti pastorali locali dai quali fu creato, e quindi essa canzone per antica che sia non risale mai molto nei tèmpi neppure storici. Questa è la canzone popolare propriamente detta che per essere frutto di maturazione storica può facilmente essere trapiantata e allignare in paese straniero ma più che nel contado nei centri di qualche coltura, così che, per esempio, mentre certe canzoni romanesche o toscane vengono dal popolo sardo accolte nel suo repertorio

vocale non se ne sentirà mai la melodia eseguita nel pastorale strumento di canna le *launeddas*.

L'etnofonia è altra. Essa risale sempre oltre la storia o ai primi periodi protostorici. Essa deve cioè, per essere tale, essere spontanea estrinsecazione fonica della psiche umana, di quei bisogni morali che hanno base naturale nella gioia e nel dolore, nell'amore e nella morte, con le rilevate impronte della patria in cui nacque. Deve cioè nel suono, costruzione melodica o armonica o più specialmente caratteristiche esecutive, rispecchiare quegli stessi caratteri etnici che si rivelano nel tipo della razza, nella lingua, in tutti i manufatti e in tutte le ornamentazioni di questi, di un dato popolo di una data regione. Caratteri quindi comuni, quelli riferentisi all'umanità. Caratteri differenziali o etnici, quelli riferentesi al paese. Con questo s'intende, che nella musica, trattandosi di arte sentimentale senza diretti riferimenti alle forme e ai colori della natura, i caratteri comuni sono più evidenti di quanto non possa a tutta prima parere, e che non siano in qualsiasi altra arte in cui, rispecchiandosi direttamente tutti i caratteri etnici regionali della natura, è maggior dissimilitudine. Inoltre l'etnofonia, al contrario della canzone popolare, è fatta per vivere e morire ove è nata e per morire ai primi tentativi di estranei connubi con la musica dotta. È fatta per

vivere solo nel proprio ambiente per la bocca del popolo in cui è fiorita, e fuori del quale si sentirebbe troppo diversa, troppo sola e isterilirebbe, mentre scorticherebbe la gola dell'audace straniero che tentasse profanarla. Eppure essa può, per persona che abbia, anzichè un cervello calcolatore da matematico, un cuore ed un'anima d'artista, parlare ben più umanamente, ben più alto, vicino all'ideale vetta dell'arte, che nol possano tutte le canzoni popolari e tutte le musiche dotte.

Crediamo oramai superato il concetto, una volta in molto favore, del preteso nostro « senso armonico » applicato alla musica del popolo. Il professor Fischer anzi, ci ricama sopra la più bella contradizione che tedesco abbia mai sognato. Egli, mentre afferma che « la musica dei così detti popoli primitivi fa una grande impressione su ogni europeo come si trattasse di una vera musica artistica (e sul concetto dell'« artistico » torneremo fra breve) e di perfetta struttura perchè *siano* assuefatti ad avere una senzazione armonica *in* ogni melodia » dice d'altra parte che « noi ci troviamo impreparati a giudicare una musica che non solo non conosce l'armonia, ma neanche il minimo segno di sensazione armonica ». E che bisogna abituarsi a giudicare tale musica solo dal suo movimento melodico e ritmico servendosi della recitazione per studiarla.

Ora, a parte che nonostante la indicazione *recitato* che trovasi di frequente anche in moderni spartiti, io non abbia mai inteso come si possa nè molto nè poco « recitare » una melodia, un « canto »; io non comprendo come si possa in quattro righe dire che la canzone popolare intendiamo pel nostro « senso armonico » che l'armonia mette ove non è, e disdire che non la intendiamo perchè impreparati a giudicare di un tal genere di musica. O che pasticcio è questo?

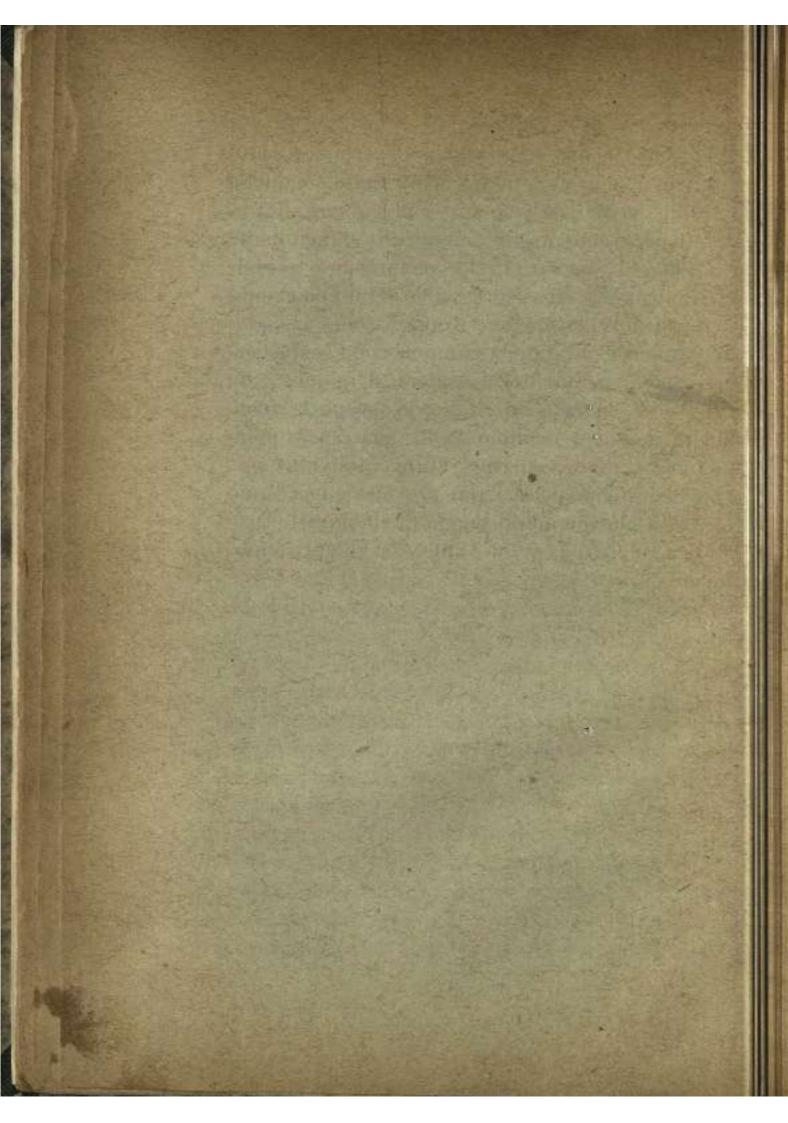
Io dico ed affermo che se la canzone popolare è non solo intesa ma anche gustata da noi, non è per il detto « senso armonico » che in fin de' conti sarebbe una bella disgrazia se dovessimo portarcelo a spasso e non ci permettesse di gustare la bellezza di una melodia bella appunto perchè sola, che, no signore, il nostro « senso armonico » ci guasta l'ova nel paniere e ci accozza dietro alla melodia una bella serie di accordi . . . E grazie al Creatore se non ci avrà dotati di un « senso armonico » straussiano! Io dico ed affermo che la canzone popolare intendiamo e può esserci piacevole perchè è la base di tutta la musica. Che essa noi intendiamo e gustiamo così come intendiamo e gustiamo un vaso preistorico e con questo, che il vaso preistorico ci riuscirà più diverso perchè non ci capita sotto gli occhi che per ragioni partico-

lari di studio dietro i vetri di una bacchecca di Museo o negli scavi di una villa, mentre il canto popolare vive tutt'ora e rubesto e rubizzo in continuo esercizio nelle gole dei nostri villani. È nell'aria e quando ci si pianta innanzi agli orecchi per essere studiato non lo troviamo più così anonimo chè una cert'aria di famiglia ci guida e possiamo dargli un nome, una patria.

Ma i canti *dakota* e *siù* dell'America, quelli senegalesi o *niam-niam* dell'Africa, *groenlandesi* o *lapponi* delle regioni polari, e i cinesi e gli indiani sono forse nell'aria? No, è vero, ed infatti sul principio ci sorprendono e ci maravigliano, ci disorientano col senso del vago e dell'indeciso. Ma come al colombo viaggiatore bastano pochi giri d'ala per orientarsi e saettare verso il lontano punto da cui è partito, così pur a noi e non dirò noi archeologi della musica ma a tutti noi dotati di buoni orecchi, bastano pochi minuti per ritrovarci, in grazia dell'unità fondamentale che informa i canti di tutti i popoli. Il sentimento, la gioia e il dolore comuni a tutti gli uomini di qualunque terra sian nati, si palesano così chiaramente nella melodia della canzone del popolo che questa ne riceve un carattere unico che la fa riconoscere sempre, porti la maschera cafra o mongola, pellirossa o scozzese. Queste maschere non sono che le varie gradazioni di colore che distinguono e differenziano

le razze ma non le lasciano riconoscere meno chiaramente per appartenenti alla stessa grande famiglia umana. E tutto ciò che è umano, specchio e luce del nostro cuore, non può riuscire completamente estraneo nè inintelligibile che a chi non abbia cuore di uomo. Riesce cento, mille volte più incomprensibile a me europeo, per la prima volta e non per la prima soltanto che la sento, una musica di Bach, Wagner, Strauss, pure al pari di me europei, che non una canzone del popolo della lontana Malesia. Ma le musiche dei primi sono per nove decimi distillazione di elucubrate regole, di preziose trovate, quelle del secondo per nove decimi palpito sonoro di palpito d'anima, quindi arte.

Un terzo genere di canzone vi è, quello che potrebbe chiamarsi semi-etnica e che facilmente può allignare anche nelle campagne come può diventare popolare anche nella città. Si tratta di quelle canzoni che pur essendo opera di un musicista dotto rispecchiano però fedelmente i caratteri etnici di una data regione. Tali vorrebbero essere quelle del Gordigiani, tali sono certamente molte di quelle che tutti gli anni fioriscono a Piedigrotta. Il musicista, per lo più della regione, s'ispira al canto del popolo e nel genere sulla falsariga etnica compone una canzone che ha i modi, le cadenze, tutta la fisonomia della canzone locale, ed il popolo l'ac-

coglie e la canta e la fa sua. E certo, fra tutti i generi di musica cantata dal popolo, è quella che più facilmente può trarre in inganno. Eppure ad un esame posato e minuzioso difficilmente può sfuggire la verità, chè sempre uno svolgimento troppo ampio, un equilibrio ritmico troppo perfetto, un'elaborazione troppo castigata secondo i buoni canoni della composizione scolastica, certe modulazioni del maggiore al minore, con ripetizioni di frase ad effetto, scoprono la mano del musicista in cambio dell'anima del popolano. Ma, come vedremo altrove, talvolta una canzone composta dal più provetto musico può essere il più splendido saggio di etnofonia. Certo storica, moderna, se si vuole, ma sempre etnofonia.

Germi e forme sentimentali.

Arte dell'anima, essa rompe dal cuore irresistibile spontanea inconsapevole alla gola in cui vibra. Rompe dal cuore dell'uomo ignaro nonchè di qualsiasi regola contrappuntistica, di qualunque legge armonica a svolgimento melodico e segnatura di suono, ma ignaro perfino della possibilità di formare una scala dagli elementi sonori di una melodia collocandoli gradualmente per ordine di altezza. Perchè la canzone del popolo ha la sua fonte nel sentimento e non nel ragionamento. Perchè sorse in lontanissima epoca presso l'uomo assolutamente primitivo. Anzi tenendo per certo essere stato prima il suono che trovato il moto, la nota che la parola, può del pari argomentarsi essere la canzone popolare nata coll'uomo prima ancora del linguaggio.

Per le stesse ragioni che è antichissima la canzone del popolo ha del pari un fondo uguale presso tutti i paesi nei quali si manifesta nelle stesse poche forme che sono base di

tutte le forme storiche le quali non potrebbero esistere senza quelle nè dovrebbero andare, come finora sono andate, studiate senza risalire alle fonti che non saranno storiche ma sono le vere. È anzi forse per aver trascurato sempre tali fonti che, fin'oggi, lo studio delle forme è manchevole e si presenta con alcunchè di falso e di artificioso che non convince, che irrita anzi. E molte, troppe vane discussioni si sono fatte sulle forme e da chi non ne aveva competenza, a sproposito di più spropositatamente predicate rivoluzioni o ribellioni formali.

*
* *

Essendo germe della canzone il sentimento umano, essa sorge e s'informa dalle grandi leve di ogni sentimento: il dolore, la gioia. E più del primo che del secondo essendo che l'uomo tanto più spesso pianga che rida.

Il senso del dolore e della gioia trasformandosi in suono nel passare per la gola dell'uomo si scinde in alcune poche ma ben distinte forme.

Ben distinte poichè non ancora suddivise in altre forme minori nè dilatate ed annacquate dal falso sentimentalismo e dalla dottrina, rimangono chiuse come bocci di fiori, e del fiore quindi non palesando ancora gli splendidi colori e le forme leggiadre, non lasciano dà socchiusi

petali esalare la potenza e la dolcezza di tutto il profumo in essi racchiuso come in una fiala di bella sultana d'Oriente, pronto a spandersi per l'aria, a inebriare e far fremere voluttuosamente le narici.

Questi vari bocci, queste poche forme, fioriscono nelle delicate e pur ricche corolle della:

Canzone a ballo, scaricamento musicale di grande agitazione d'animo e di nervi per dolore o gioia pubblica: funerali, sponsali o nascite di persone notevoli come re e capi tribù. La canzone a ballo ha una larghissima applicazione nel culto, presso gli Egizi, ad esempio, o presso gli ebrei fra i quali primeggia la figura di Davide presso moltissimi popoli selvaggi in cui serve essa a propiziare le occulte forze di qualche deità sovrastante all'umano destino e capaci di far guarire un moribondo. Una propagine di tale uso vive tutt'oggi nella tarantella che in Campania ballasi attorno a chi fosse stato morso dalla tarantola. Pure in Sardegna usasi quando qualcuno vi è stato punto dalla tarantola *(àrgia)* girargli attorno cantarellando alcune strofe di convenienza.

Canzone a marcia, che nel parossismo si trasforma nella precedente; eccitamento alla pugna, accompagnamento di idoli o maghi in processione própiziatoria.

Canzone amorosa, forma naturale e splen-

dida di corteggiamento come il cantare degli uccelletti o la mostra di belle penne. Da questa forma le serenate o mattinate dall'ora in cui son fatte, e le seguenti forme della musica trovadorica (raccolgano i giovani questi spunti e li sviluppino, e li facciano propri, e ci diano quegli studi sulle forme, basati sulla filosofia, psicologia e storia naturale, che tuttora sono desiderio) e le degeneri composizioni Mascagnane, Leoncavalliane, Toselliane.

Canzone della culla, o ninna-nanna, necessità magnifica dell'amore materno.

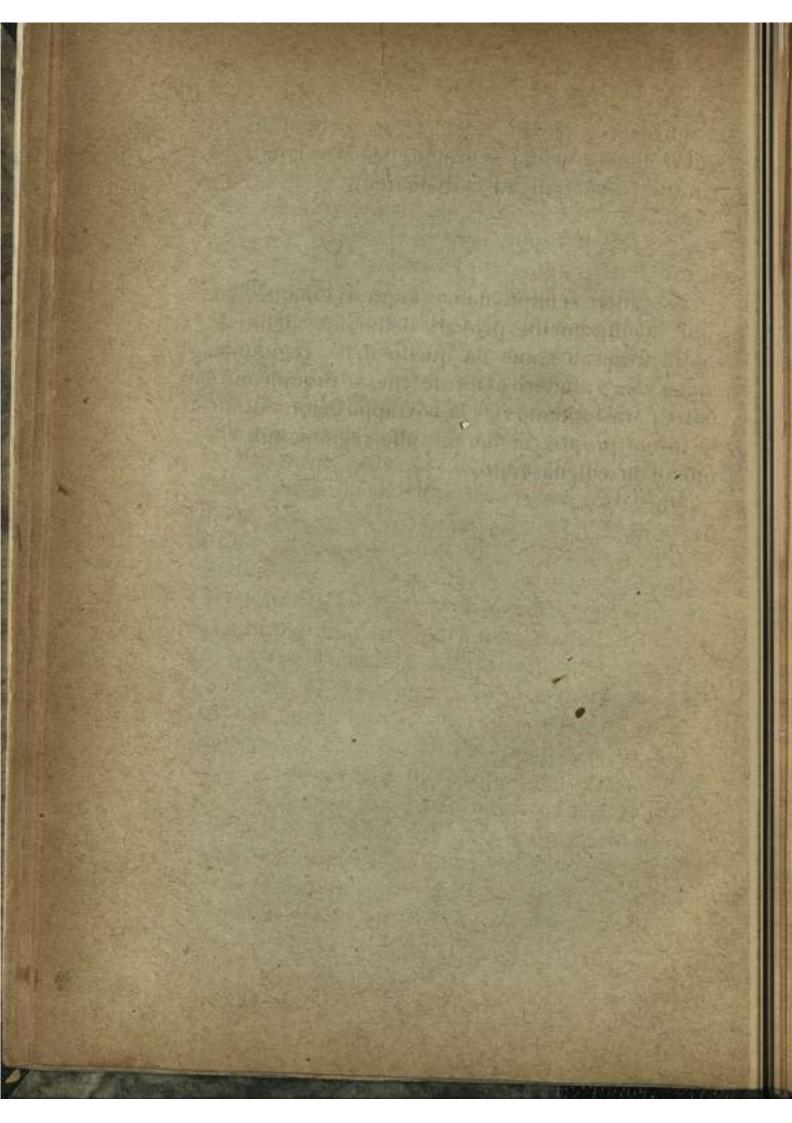
Canzone della tomba, che colle precedenti ha molti punti di affinità, che in essa anzi si identifica per lo stesso sentimento che commuove l'animo e ne diversifica solo e più nè versi che nella musica quando manifesta la rabbia della vendetta. In tal caso si avvicina al contenuto ed alla forma del canto dell'amore tradito, del canto di guerra o canzone a marcia.

Canzone mistica che ha in sè racchiusi i germi dell'amore portati fino al sublime in cui si mescolano gli elementi del timore che è pure della passione che del pari prega, chiede, spera.

Canzone a ritornello o mottetto della quale come della canzone del lavoro non possiamo dire veramente mossa da umano sentimento se non forse in quanto quello della mestizia e della gioia fioriscono sulle labbra di chi lavora poichè anche

il ritornello è canzone del lavoro o che il lavoro interrompe e svaga senza prenderne alcuno dei caratteri materiali ad esso inerenti.

***

Caratteri sentimentali, caratteri umani dunque, identicamente provati dall'uomo delle regioni tropicali come da quello delle regioni artiche. Ma caratteri e forme che si modificano e talora trasformano per la sovrapposizione di luci e forme proprie ai luoghi, alle regioni, agli elementi in cui nascono.

Influenze e caratteri etnici.

La canzone del popolo dunque, come abbiamo detto nel precedente capitolo, pure nella universalità dei suoi caratteri fondamentali, presenta infinite gradazioni differenziali che costituiscono i caratteri regionali o più propriamente detti etnici. Tali caratteri, derivati dalla diversa natura del sito ove nascono i canti, non si manifestano con una serie di fenomeni acustici tali da costituire una serie di fenomeni musicali disconnessi o quanto meno dissimili come già ed ampiamente ho cercato dimostrare in un mio studio sulla unità di essenza e di forma della musica primitiva ed in un contributo alle ricerche sulla genesi della musica.

Ma si tratta invece di svariate disposizioni melodiche di un unico sistema a suoni lievemente spostabili.

Il dato che più influisce fra tutti sul carattere della canzone etnica è la temperatura. Il più aspro gelo il più torrido calore intorpidi-

scono e nervi e cervello, rendono l'uomo del pari indolente, identicamente amatore dei lunghi riposi e delle fantasie del dormiveglia. È per questo che i canti di zone gelide o torride, dei campi di ghiaccio o delle distese di ardenti sabbie, della Russia o dell'Arabia sono entrambi dai suoni di valori lunghi e se non sempre uguali privi però di note puntate cui facciano seguito valori brevissimi, di terzine e di qualsiasi movimento brusco ed angoloso ritmico o melodico ma con qualche $^{5}/_{4}$ o $^{7}/_{4}$ dall'insistente cadenzare in note lunghe, coll'esecuzione tutta legatissima e a mezza voce che palesa lontano un miglio la sonnolenza che pervade uomini e cose nei paesi ove quel canto è fiorito. Qualche studioso s'è domandato se tali canti non par che contrastino alla natura così rigogliosa ed esuberante di certe contrade del sud. No, ne sono anzi specchio fedele. È questione di termometro. Infatti man mano che il clima si tempera la lentezza sparisce ed ove poi del gelo rimanga quel tanto che serve a trasformarsi in pungente rovaio che arrossa la pelle, che stimola il passo e le reni ed ogni attività corporea e mentale, la canzone si fa più snella e vivace e par si muova collo stesso passo lesto delle persone pur esse stimolate dalle fresche aurette.

Un'altra condizione che molto influisce sui caratteri esteriori del canto etnico è l'altitudine

e la configurazione montagnosa o piana del suolo. Nel continuo esercizio, e spesso aspra e vera lotta per superare le asperità del suolo, le dolci salite, le aspre erte, nella purità dell'aria, nella varietà e bellezza del paesaggio, i garretti si fanno forti ed agili, il petto s'allarga a più profondo e possente respiro e la mente anche imbaldanzisce e il canto più in alto lanciato imita lo sbalzo che porta su su in cima ai monti e nell'ardita tessitura la voce si ferma ed indugia come lo sguardo nella contemplazione del maraviglioso scenario, e tremola, come il grido del gheppio e s'adorna e s'ingemma di rapidi e spessi rifiorimenti di notine acciaccate trillate aggruppate che balenano e dileguano come i riflessi iridescenti di un prezioso cristallo di Murano sotto il raggio del sole. L'uomo del piano triste di alberi e di verde di acqua corrente di movimento nella stessa superfice del suolo che par riposi nella sconfinata uniformità non avvivata ma ancora più ammortita dai soffi caldi e umidi di un'aura che sembra un alito, l'uomo della pianura, dico, più misero di membra ma più pensoso, meno allietato dall'esteriore e perciò più aduso a cercare entro se stesso, il canto intona in più grave registro, spoglio di ghingheri, non lieto, triste anzi, addolcito da portamenti, profondo di espressione, materiato di melanconia e sentimento. La montagna crea i

tenori, la pianura i baritoni. E l'uomo della montagna dal ramo dell'albero o dell'arbusto foggia il gaio zufolo le cui note staccate, saltellanti, rincorrentesi in piroette in svolazzi, in volate fulminee imitano il vano e garrulo chiacchierio del frinquello, del cardellino, del fanello, del passero, dei mille spensierati abitatori della foresta e della macchia, che in famiglia amano tutti alzar la voce; mentre l'uomo del piano toglie alla palude la fragile e armonica canna e ci ricava la vibrante ancia che geme, che piange che ricanta i mortali segreti confidati alla madre terra, che ama cantare sola il proprio dolore nella monotona voce ronzante di tardo volo d'insetto sulle morte acque stagnanti. È questione di barometro.

Anche l'elemento ha molta influenza su certi caratteri della canzone in quanto che l'acqua intesa come mare imprime un carattere assolutamente particolare al canto. Il musicista dotto che oggi si accinge a scrivere una barcarola e cerca in essa imitare e descrivere il movimento delle onde o nel ritmo o nella melodia, non fa, come certa critica superficiale inorpellata di un frasario simbolico pretende, opera superficiale priva di valore veramente artistico, ma ripete inconscia un fatto naturale che s'impone, cui è impossibile sottrarsi senza cadere nell'illogico, nell'assurdo, nel futurismo. La voce dell'uomo

che in mare, remi o no, intoni un canto, si risente del moto dell'onde e ne acquista quell'alterno e continuo abbassamento ed innalzamento di suoni, nella stessa ottava, sulle stesse note cogli stessi intervalli propri alle barcarole. Ma vi è la canzone del mare con ritmo più agitato e quella con ritmo assai più lungo che indica l'accompagnare della voce del barcaiolo che voga alle lunghe ondate di un mare placido. È questione di moto. Tutto questo pel mare, che, per lo stagno bisogna dire ch'esso riflette nei canti i modi di quelli della pianura più desolata e s'accendono appena del movimento del remo. Quanto mai caratteristiche nel genere della barcarola *sono le canzoni* delle donne che conducono *i battelli* sui fiumi delle città della Cina. Avendo però citato il remo non posso tralasciare di segnalare fuggevolmente l'influenza dei movimenti dei diversi lavori manuali sul ritmo e sul suono del canto etnico. E restando nell'elemento liquido, risveglio il ricordo del canto del pescatore che in talune regioni cadenza il tirare delle reti; ed entrando nella fucina, ove si tesse, ove si lavora il legno o la pietra, dappertutto ove è lavoro, si ode un canto che regola i movimenti, che li rende sincroni ove più persone siano intente allo stesso scopo. Dal preistorico operaio che foggia l'arme di selce o conduce a forma il primo pane di rame all'attuale

fabbro ferraio, dall'essere umano preistorico che pianta le prime palafitte per l'abitazione lacustre all'attuale battipali di Venezia, è tutta una ininterrotta catena dello stesso canto dell'operosità umana, cogli stessi caratteri, dagli stessi intenti. Perenne inno del progresso e della civiltà che scaturisce dal lavoro.

Tutti questi caratteri sono naturalmente di tutti i paesi caldi, freddi, temperati, ove siano montagne, pianure, mare, stagni; ma ve ne hanno di altri di altro genere i quali benchè meno apparenti o più precisamente meno facilmente indicabili verbalmente, non sono meno sensibili e riconoscibili dall'udito del musico e che si legano strettamente alle diverse nazionalità.

I caratteri principali della canzone dei vari popoli d'Europa.

È questione di bandiera? No, perchè, come si vedrà, i limiti assegnati dalla canzone etnica sono un po' diversi da quelli coperti dai lembi della bandiera. Questione etnica risalente alla preistoria comprendente i periodi della pietra ed i primi del rame? Neppure, perchè, come abbiamo visto, i caratteri della musica preistorica si confondono, diventano universali e la loro linea di demarcazione è segnata assai superficialmente, vagamente, e spesso è quasi invisibile. Si tratta più tosto di caratteri in gran parte calcati da certi particolari atteggiamenti presi dalle fiorite grandi civiltà, o di caratteri che in ogni modo si svilupparono e presero la prevalenza in certi popoli diventandone la particolarità saliente.

Così, per esempio, nella canzone del popolo della Spagna ai caratteri fondamentali umani fusi a quelli etnici naturali si sovrappongono evidentissimi caratteri specifici della civiltà moresca che

lungo tempo dominò e per più lungo tempo ancora influenzò ogni manifestazione spagnola fino ai nostri giorni in cui è tuttora palese. La civiltà moresca, vera grande civiltà su un popolo violento e sanguinario, nell'ostentato fasto ha sempre qualche cosa di grande di principesco che impone, di veramente aristocratico, signorile che conquista, nella qualità e nel colore delle stoffe, nella foggia del vestito, nella ricchezza delle gemme, nell'architettura nella nobiltà da gesto nella profondità dolce delle voci, tutto è incanto, tutto magia, armonioso e dolce anche là ove parrebbe per i rossi, i gialli, i violetti, i verdi, i turchini, gli ori e gli argenti, gli smeraldi e i rubini, il calcio della pistola troppo grande, la punta delle scarpe troppo lunga, la gamba proppo esile, nel contegno troppo altero, dover urtare il nostro senso più *intimo*. E tutto questo, coi ricami delle sete, coi rabeschi delle pareti, colla mollezza voluttuosa delle donne e l'andare degli uomini appare nella musica dei dominatori della Spagna e nelle serenate come nelle danze, nella vivace *seguidilla* come nella molle *malaguena* e nella lenta *sarabanda* ed anzi io, per quanto nel modestissimo cerchio della conoscenza della musica etnica iberica, non ho trovato un solo canto della penisola etnicamente puro, essenzialmente preistorico. Ogni musica ch' io ne conosco ha evidenti caratteri della grande civiltà dominatrice.

*
* *

Un popolo il quale ha improntato in modo marcatissimo dei caratteri propri nazionali il canto del popolo è il tedesco. In Germania, se ne dica quel che si vuole, il canto è frutto d'importazione. Di sensibilità scarsa, fornito cioè di una sentimentalità più tarda a ricevere ed indi a estrinsecare le impressioni di ordine morale, era naturale che la natura non l'avesse neppure provveduto di un organo vocale troppo squisitamente adatto a rispondere a bisogni non eccessivamente imperiosi nè frequentemente sentiti. Non ci *maraviglia* dunque se il canto in Germania non germogliasse spontaneo, se anzi tardò ad acclimatarsi e se ancora nel 750 il canto gregoriano non fosse riuscito ad attecchire ed i progressi conseguiti dai missionari spediti dai papi di Roma fossero tanto meschini che Paolo Diacono, parlando del modo di cantare degli Alemanni dice che i cantori romani si lamentavano della rozzezza di quelle voci barbare rovinate dall'ubbriachezza, simili al tuono ed al rumore che fa un carro che vien precipitato da un'altura. E le indocili gole e le aspre voci interpreti tarde di tardi sentimenti danno un' impronta fredda, angolosa, urtante ai canti del popolo tedesco che non risalgono mai, in nessun caso, oltre il medio

evo. Esso ha, in mancanza di freschi canti sbocciati nel suo seno, metodicamente raccolto e diffuso canti che sono opera di artisti. La Germania si può dire che meglio che canti etnici abbia canti popolari, canti cioè, opera prima d'artisti, poi caduti nel dominio pubblico.

*
* *

Qualche cosa di molto simile, a quanto or ora abbiamo detto a proposito della Germania, si potrebbe dire per l' Inghilterra, coll'aggravante di non essere riuscita mai in nessun tempo a dare almeno i grammatici o tecnici che, a delizia dell'Europa, dava invece la Germania.

L' Inghilterra ha però due veri scrigni di musica etnica preistorica che sono andati arricchendosi di nuove gemme fino al medio evo in cui s'arresta ma da cui innanzi si mantiene pura o quasi fino ai nostri giorni. Intendiamo parlare dell'Irlanda e della Scozia, di quella Scozia tanto magnificamente fedelmente e allo stesso tempo poeticamente descritta dallo Scott. Quella Scozia patria di quei *hightanders* tanto semplici e buoni montanari in tempo di pace, quanto terribili soldati in guerra, che a Waterloo morivano, come dice l'Hugo, pensando al Ben Lothian così come i greci morivano ricordando Argo, e dei quali *highlanders* il pensoso suonatore di *bagpipe* non cessava d' inci-

tare i compagni col nazionale *pibroch* fintanto che una sciabolata non ne avesse col braccio abbattuto lo strumento, che un colpo di mitraglia non avesse tolto col fiato al rozzo corpo l'anima sublime.

***

L'etnofonia Austriaca è quasi un mito tant'è fortemente impressionata, in quel poco che si mostra, di asperità tedesca, di melanconia polacca, di forosetteria italica.

E la cosa è più che naturale trattandosi di un popolo evolutissimo sì, se ne dica ora quel che si vuole ma è così, ma senza particolari spiccati, specialmente riguardo alla musica, che doveva quindi ricevere e magari chiedere ciò che gli mancava ai popoli che gli stanno attorno e che di musica etnica sono tanto ricchi.

L'Austria non solo è chiusa fra paesi in cui la musicalità ha accenti peculiari marcatissimi come la Germania, l'Italia e la Polonia, ma ha anche nel suo stesso seno un gran popolo nelle cui vaste e fertili campagne germoglia esuberante il senso della musica con tutto l'armamento della etnofonia pastorale, sia strumentale con gli immancabili zufoli di sambuco colla bocca zeppata ancor più primitiva di quella dei nostri, sia vocale con temi di canzoni e danze sentitamente sem-

plici ed agresti in cui il profano di studi musicologici resterebbe maravigliato di trovare simiglianze con i canti delle nostre regioni italiche. L'Ungheria le sue naturali disposizioni musicali accrebbe dalla vicinanza della Polonia, della Rumania e più che tutto della Boemia del cui popolo, i due terzi di slavi, musicisti nell'anima imbevettero di musica il rimanente terzo, composto d'austriaci, che a sua volta incanalò l'acquisita melodia verso i suoi fratelli del centro che la ricevettero e, in parte modificata, finirono per credere cosa propria.

***

Nella metallica e fiera scorza franca, a colpi di becco si fa strada il galletto che lancia alto il suo chicchirichì che chiaro risuona nel canto del suo popolo. Le chicchiriate della moderna Parigi sono un'eco del gallico canto popolaresco. È brio, saltarello, biricchineria ardita e coraggiosa che può, all'occorrenza, diventare *Marsigliese* Vi è del leggero e dell'eroico nel ritmo fragile, nella melodia tenue, nella brevità dei valori puntati e fortemente accentati, nell'assenza del portamento, nella tessitura piuttosto alta, negli intervalli spesso irregolari ma vicini. Anche la Francia però ha le sue zone di canto mesto, profondo, lento, grandioso. Ma sono zone tinte del colore

purpureo venuto da què mori che ne tingevano anche la Spagna. E più che altrove tale tipo è nella Provenza.

*
* *

Il canto del popolo russo ha piuttosto caratteri etnici naturali antichissimi che nazionali e storici. Rispecchia cioè le ghiacciate solitudini delle steppe, la miseria del *mugik* e lo stato di primitività su cui ancora la civiltà aveva ben poco potuto. E il canto ha fedele riscontro negli strumenti musicali popolareschi parimenti primitivi nella materia prima e nella costruzione.

Il popolo russo accompagna col canto qualunque atto della sua vita, qualunque lavoro, la gioia ed il dolore. Accompagna col canto la lieta danza che le giovanette intrecciano in occasione delle nozze di una loro compagna. Canta le tristi nenie quando muore il compagno di sofferenze.

Segue col canto la lenta opera dell'aratro che apre il solco nella terra, canta il fabbro al foggiar della vanga, canta nelle interminabili corse a traverso i deserti di ghiaccio su la primitiva *troika*, sulla slitta, canta sulla barca quando attraversa i fiumi mezzo gelati, canta nelle lunghe ore d'interminabili giorni in cui il gelo lo costringe ad un forzato ozio, raccolto attorno alla stu-

fa. Canta in tutte le occasioni. Canta sempre. Canta perfino nella desolata Siberia, la regione tristemente nota per la deportazione, michelangiolescamente dipinta da Dostojewski nel suo terribile *Dal sepolcro dei vivi*. Canta dunque anche il deportato nelle miniere delle Siberie, e ove non cresce una canna o uno sterpo con cui foggiarsi la patria *dodka*, uno strumento qualsivoglia accompagna la voce, magari raschiando un cucchiaio di ferro su un vecchio paiolo di rame, rullando su una cassa di lata, picchiando ove gli capiti pur di far tanto di rumore e di ritmo da sostenere la voce che canta. E la Russia ha due vaste regioni in cui la musica polla copiosa, abbondante, sincera, da ogni gola contadinesca, e gorgoglia e dilaga come acqua da rocciosa vena; intendo le due grandi e dolorose schiave, la Polonia e la Boemia. Quella Boemia di cui se non antica è la storia ha tanta musicalità, ha canti così dolci e mesti che un proverbio notissino dice: *Quello ch'è l'usignolo tra gli altri uccelli è il popolo tzeco fra gli Slavi.* Quella Boemia che dette alla musica dotta la polka — polka è parola boema che vuol dire metà e indica in questo caso i due tempi in cui si batte la danza così denominata — che entrò nella prima metà del secolo scorso nella capitale dell'Austria. Quella Boemia di cui tutta l'anima sonora e dolorosa è stata così poeticamente cantata dalla roman-

ziera francese Giorgio Sand. E tanto di canti è ricca e così imperiosamente s'impongono per forte originalità, per possanza di espressione, che i compositori dotti russi e stranieri si sentirono sempre affascinati e soggiogati da essi che, se ne servirono per le loro composizioni che ne vanno ripiene.

Il più lungo dei paraventi chinesi, di ben quattrocento leghe, chiamato la Gran Muraglia, fatta costrurre dall' Imperatore Tisi-Chi- Huang-Tifin dal terzo secolo, separa la China dalla Russia, non ha fortificazioni, non cannoni, non soldati che la difendano, e i russi, come i chinesi come i tartari, come i kinghiso possono passare da una parte all'altra, da una nazione all'altra, liberamente, e con gli uomini quella finissima polvere mongola che il vento del nord spinge tavolta fino a Pechino. E non indarno la natura ha voluto inutile questa divisione dell'uomo ove essa l'uomostesso aveva fatto assai simile. E in quelle estreme parti il russo ed il chinese si fondono in una sola razza e i canti dei due popoli vi hanno carratteri comuni che si dividono solo e per alcuni particolari, quando il canto da una parte s'interna nè ghiacci della Siberia, dall'altro nell' impero detto del Sole.

Se la musica cinese rivela spesso il tintinnare dei tasselli del *Mokin* mentre la russa s' impronta alla malinconia della *sciabur*, vi è un punto nel quale si fondono e comune hanno la simi-

glianza alla musica dell'antica Grecia di cui una u madre, l'altra figlioccia.

*
* *

Anche i canti della Svizzera han conservato i principali caratteri etnici tanto che, divisa in tre distinti cantoni, ove si parlano tre diverse lingue, della Francia, dell' Italia, della Germania, i canti del popolo non ne ricevettero caratteri musicali in guisa alcuna e si conservarono schiettamente montagnoli con alcuni punti di contratto. . . barometrico a quelli della Scozia. Nè maravigli lo studioso del mio giudizio sulla unità fondamentale che lega il canto dei diversi cantoni svizzeri, in apparente contrasto con il tanto famoso *ranz des vaches* che sembra avere un diverso carattere per ogni cantone. In realtà anche il *ranz des vaches* era un' unica melodia, o tema di melodia per nulla svolta, e piuttosto semplice sviluppo di un unico accordo in forma frammentaria, alla quale l'eco della montagna prestava il suo concorso di uno sviluppo d'effetto fantastico e pittoresco, per tutta la Svizzera eseguito in uno strumento a bocchino, il corno delle Alpi (tedesco: *Hirsch-Horn*, *Alphorn*, *Alpenhorn*) il quale a seconda dello sviluppo organologico preso, dipendente dal paese più o meno isolato o refrattario a contatti stranieri progrediti, che gli consentì evol-

vere e dare diversi superficiali caratteri storici alla musica originale che trapela sempre assai chiaramente.

« Ah! gua! la Svizzera... Già prima di tutto la Svizzera non c'è!... » esclama Bompard, e chi visita la Svizzera può restare sul principio nella persuasione in cui tali parole gettarono il mirifico e superlativo Tartarino, tanto il paese appare pettinato lisciato impomatato addomesticato, con panorami troppo panorami; ma basta un coro di villanelle, meglio, bastano le note di uno zufolo suonato da un discreto pastorello che si ripara dietro a un cespuglio mentre attende che la mandra pascoli, basta il richiamo del montanaro alle sue bestie, che si diffonde e ripercuote di valle in valle, di picco in picco in un inesauribile giuoco di risonanze e di echi montanini, per convincersi che la Svizzera, la vera Svizzera ..., naturale, c'è ancora, sotto la crosta di zuccherini, di latticini, di creme dolci, di cioccolati.

*
* *

Così il Belgio: mentre vi sono storici che ne dividono il canto del popolo in due distinte zone: Vallonia e Fiandra, la prima con caratteri francesi (o gallici) la seconda con caratteri germanici, ed aver tutt'al più le une e le altre, nel

contatto, acquistato carattere nazionale; io al contrario trovo tale una ricchezza musicale etnica preistorica o naturale, in tutto il Belgio, da farmi forte sospettare essere questa che trapelando a traverso le sovrapposizioni musicali storiche (o politiche o brigantesche ?) straniere, conferisce un carattere fondamentale unico a tutta la musica del popolo belga. È anzi, secondo il mio debole giudizio, la musica preistorica belga che allarga la sua periferia oltre i confini ora assegnati alla nazione e s'impaluda e muore da un lato in terra francese e dall'altro in terra tedesca dalle quali a sua volta prese esteriori colori, quella permeabilità a ricevere canti storici, anche medioevali, che profondamente s'innestano e frondeggiano nell'attuale canzone popolaresca. Del resto la nazione è troppo da lungo tempo musicalmente civilizzata per conservare nella musica caratteri essenzialmente popolari.

*
* *

Per i Paesi Bassi, per l'Olanda, il fatto storico si accentua essendo che, pur tanto piccola, è, si può dire, la nazione che dette relativamente il più gran numero di gloriosi tecnici della musica dotta, la schiera che da Dufay ad Orlando di Lasso conta ben oltre cento musicisti famosi per la elaborata polifonia. Il che aggiunto alla

natura tedesca della nazione e quindi anche alla povertà di spontanietà melodica fa sì che il canto del popolo caratteri preistorici non abbia e quelli etnico-storici siano tedeschi. E non per nulla da Orlando di Lasso, che in Italia stette parecchio e a cui deve la ispirazione e fluidità delle parti, si corre in diretissimo fino a Wagner come da Okeghen a Riccardo Strauss. Così è che anche i temi popolari su cui si basano le composizioni di musici olandesi del 1400 al 1500 hanno tutti i caratteri etnici, naturali e storici, della musica tedesca. Del resto, anche nelle carte geografiche l'Olanda e parte del Belgio sono etnograficamente segnati come germanici.

I canti dell'Olanda in particolare però prendono colori o gradazioni di colori assolutamente originali dovuti al particolare etnos paesano. Riflettono la placida grazia e la calma del paesaggio e degli abitanti che senza arrivare all'esasperante lentezza dei comici Quîquendonesi hanno però andamenti quasi sonnolenti di ninnenanne, di graziosi e pudibondi minuetti, del paziente e largo lavoro che c'è voluto a porre un argine alle acque invadenti.

*
* *

Gli stati balcanici, Rumania, Serbia, Bulgaria, Montenegro, Turchia, Grecia, sono scrigno che contiene troppe preziosissime gioie e per pu-

rezza di gemme e raro lavoro d'orafo perchè il musicologo, innamorato sincero, possa attenarsi d'aprirlo sapendo di non potersi indugiare, ad ammirarne luci trasparenze e colori, squisitezze di cesello, incisioni e filigrane, la potenza, la profondità, la delicatezza dei sentimenti, tutte le variazioni acquisite durante i vari periodi preistorici e storici.

Io dunque costretto questa volta ad andar spedito, chè la via da percorrere ancora assai lunga ne consiglia e sprona, mi restringo a dire che in tutta la zona comprendente questi paesi la musica primitiva abbonda e mormora e gorgoglia e sbocca e canta in ogni gola di popolano e fruscia e sibila e zufola in ogni canna di palude in ogni ramo di siepe. Musica primitiva ho detto e musica sincera soggiungo ed espressiva e profonda come l'animo umano e come questo or lieto or triste, ma sempre pura come acqua sorgiva, palesemente etnica e non storica e non dotta, con palesi assonanze asiatiche, di quell'Asia assurta ai più alti fastigi come mai in casa sua e solo a traverso la poetica, la veramente artistica Grecia.

La nostra canzone.

Se la canzone popolare è commozione d'anima, palpito di cuore, fremito di viscere, sbattere di mente alata e possente, qual contrada più propizia d' Italia al manifestarsi di essa?

Sono le candide vette dell'Alpi, i chiomati dorsi de' *Pirenei*, *l' infuocate* creste del Vesuvio e *dell'Etna*, *le* dorate sabbie e i flagellati scogli *delle* coste Adriatiche e mediterranê, le ubertose campagne della Campania dell'Etruria o dell'Umbria, le incantate conche di Palermo, di Napoli, di Cagliari, gli smaglianti panorami di Nizza, di Rimini, di Venezia e di Genova, le maraviglie di Roma e Firenze, l'azzurro del mare, le trasparenze del cielo sereno, lo splendore del sole, l'incanto della luna, il verde scuro delle secolari querce, il grigiore argentato degli ulivi della pace, le macchie de' mirti, i cespi dei lillà e de' gelsomini che imbalsamano l'aria delle più soavi fragranze, i trilli delle allodole, il cinguettare dè cardellini, è la natura tutta che invita e trascina carezze-

vole ed irresistibile a sciogliere al canto la gola. La gola che la natura, suprema artefice dove vuole, dette all'uomo d' Italia maravigliosa onde poter vincere il più dolce dè canti delle nostre terre, quello dello stesso usignuolo. E così l'uomo regna sovrano anche nella gara di canto.

Wolfango Goethe l' Italia chiama « la terra dove fiorisce il cedro, e sulle foglie brune scintillano come d'oro gli aranci, dove spira per l'azzurro cielo un dolce venticello, e crescono il mirto e l'alloro ».

Giorgio Biyron ne dice:

> Quanto può dar natura e dar può l'arte
> Tutto s'aduna in te, giardin del mondo.

È bene dal popolo che sorsero i più grandi artisti, pittori, scultori, architetti, cesellatori e poeti e tutti vi sono musicisti. È anzi quella qualità di rapsodi artisti che le aspirazioni i bisogni le fantasie del popolo raccolgono ed affinano nelle possenti mani che rende i nostri grandi così superiori, così sublimi. E questo popolo, padre prolifico di tanti artisti, è pure egli stesso artista in sommo grado.

Ci tacciano di fuochi di paglia, di facili agli entusiasmi ed agli scoramenti, di essere impulsivi, leggeri, indolenti, tutti un po'... *menestrelli.*

Ben sia, diciamo noi, se l'impulsività si trasforma sempre in generosità, gli entusiasmi in

atti eroici, la leggerezza in sale attico, se l'indolenza è quella che nell'artista precede l'impeto creatore. Ben sia ancora se menestrelli abbiamo dato Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Foscolo, Leopardi, Prati, Aleardi, Monteverde, Scarlatti, Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e, perchè no? Ponchielli, Boito, Catalani, Puccini, Mascagni.

Menestrelli, ma, intendiamoci, menestrelli di cui solo la schiera di quelli appartenenti alla storia hanno beneficato le genti di straniero suolo delle proprie singolari virtù, perchè in quanto riguarda l'ignoto *artista* popolare, le proprie creazioni le tiene gelosamente serbate per sè e pei confratelli del suo popolo. Il poeta, il musico popolaresco non solo non canta per lucro, se non qualche volta costrettovi dalla cecità e coll'obolo dei suoi compaesani, ma non saprebbe, neppure volendo, cantare innanzi a orecchie straniere, profanamente curiose. Perchè se può talora in certi individui prendere anche il carattere di virtuosismo per peculiari doti di gola o di fantasia, è sempre ed unicamente sfogo di interiori bisogni e quindi patrimonio intimo restio a tutto ciò che è mostra, più sensibile più facile a paventare di tutto, di tutto arrossire, più pronto a rinchiudersi come la pudica *sensitiva*.

La Grecia ha, nella storia della civiltà, per prima acceso il luminosissimo faro della musica

dotta. In Grecia la musica dotta presiedeva a tutte le manifestazioni pubbliche o private della vita civile, regnava sovrana su tutte le altre arti. Ma fiore di dottrina o sbocciato innanzi tempo o per ruvida mano strappato allo stelo, intristì, poco durò il suo regno come lo splendore ellenico tutto. L'Italia invece è la musica stessa fatta popolo, fatta nazione che perciò volle, potè e seppe conservare e sviluppare la divina arte dei suoni.

In Italia il canto è nell'aria. È nell'anima e nel cuore di ogni anche più umile contadino, per natura e per tradizione. E Leopoldo Schefer, fremente ed estatico rievoca la melodia che va diffusa per l'aria delle nostre terre con queste frasi: « Il belato della greggia, il canto dei pastori per i declivi ameni dei monti penetrano dolcissimi nell'orecchio; un sospiro celestiale, un olezzo inebriante spira nella purisssima aria imbalsamata. Salve, o sole, che quì spandi i tuoi raggi, salvete, fiumi che quì scorrete. Beati voi agnelli che qui pascete, pastori felici che mandate a queste aure il vostro canto, cultori che fecondate questa terra ». È religione, è la patria stessa per ogni petto veracemente italiano. Ed a tal petto è sollievo nelle quotidiane fatiche, nelle tristezze nostalgiche che assalgono il tapino emigrante lontano dalla sua terra, è potente stimolo di energia, coraggio, eroismo nei momenti su-

premi della vita. Non è ancora dissipato l'acre fumo della polvere che fu sacra aureola alla nostra gloria, che ne abbiamo dato la più splendida prova là in trincea, di fronte al nemico sbalordito che vide più volte i nostri umili eroi, dopo lunghe e snervanti vigilie, massacrati, flagellati, quasi distrutti dalla mitraglia perfida, lacerante e velenosa come il dente del serpe, correre alla riscossa, avanzare e vincere, trascinati, ebri ed entusiasti del suono delle trombe squillanti i nostri inni o, miracolo, che vide i nostri soldatini sotto l'urto del cannone ove non era che strage ed orrore, intrecciare, al sussurrare delle modeste sonore canne pastorali, le patrie popolaresche danze, superbi di giovanile italico slancio.

L'italiano accompagna col canto qualunque suo atto, qualunque lavòro e còl canto esprime qualunque sentimento. Accompagna col canto il correre dei fili nel domestico telaio, il battere del maglio che foggia il ferro che armerà l'unghia del fido corsiero, l'andare del vomere che apre il fecondo solco. Cantiamo la nascita dei nostri figli, l'amore per le nostre spose, il dispetto per le nostre amanti infedeli, la morte dei nostri cari... e di quanti vorrebbero la nostra.

*
* *

Se vi fu mai lingua che si prestasse, che paresse anzi fatta apposta per cantare questa è certo

l'italiana chè alla sonorità dolce e potente a un tempo unisce una grande nettezza di contorni che le permette meglio che a qualunque altra di elevare la voce a dignità di canto senza perdere in nulla della efficacia espressiva della parola.

Ed almeno questa supremazia della lingua italica su tutte le altre, in riguardo al canto, ci è riconosciuta da tutti gli stranieri. Il Fetis, non tenero di noi, pure è stato costretto a scrivere: « Senza parlare dei vantaggi della lingua italiana, che sono incontestabili, perchè vi si trova un non so che di facile e naturale nella disposizione delle frasi, nel carattere dei passi, nel loro concatenamento e nell'analogia del ritmo poetico col ritmo musicale, che favorisce l'emissione della voce e nel tempo stesso l'articolazione della gola e della lingua nel canto italiano; vantaggi che non s'incontrano che raramente nella musica francese e più raramente ancora nella tedesca, perchè questa è spesso piena di modulazioni che rendono l'intonazione musicale difficilissima ».

E per la lingua francese osserva: « non si potrà articolare la gola in modo facile sulle sillabe *on*, *an*, *en*, *in*, *if* ecc.; bisogna dunque, allorchè s'incontrano tali sillabe nei versi lirici, che il musico le situi nel mezzo della estenzione vocale e che eviti su esse passi o suoni sostenuti ».

Il che, mi pare, stia a dimostrare più che chiaramente la maggior ricchezza di canto etnico

in Italia che altrove. L'aquila fra gli uccelli sente il bisogno prepotente di tentare il volo a vertiginose altezze perchè sente la potenza dei muscoli pettorali che devono muoverne l'ali, il leone ha bisogno di un ostacolo perchè ha una forza da provare; il pappagallo si abbandona alla frenesia del grido che lo inebria perchè prova l'impulso interiore del potente organo vocale che ha bisogno di vibrare per scaricare l'energia che la natura vi accumula; e così l'uomo che non ha epa da trascinare sente talvolta irresistibile il bisogno di muoversi, come un formicolio ai muscoli delle gambe che lo porta a camminare tanto e unicamente per camminare; e così lo stomaco robusto ha bisogno di cimentarsi con sostanziosi cibi per esercitare i suoi forti muscoli, così l'italiano che ha la favella facile al canto, che è quasi canto di cui anzi la musicalità della lingua gli venne da organi al canto maravigliosamente acconci, sente certo potente l'impulso di rendere, esternare in forma di canto ogni intimo sentimento, mille volte più che non lo senta l'inglese, ad esempio, il cui clima ed altre varie ragioni costrinsero ad una lingua in cui la chiusura della bocca, l'atteggiamento di certi muscoli golari e mascellari gl'impediscono o rendono faticoso e artificiale il canto.

Cantare fu presto sinonimo di poetare poi-

chè dovendo pur unire le parole al canto, quelle dovettero piegarsi a questo e cioè dividersi in versi pari in lunghezza al breve tema melodico. Poco dopo poetare fu sinonimo di cantare perchè il poeta aveva la necessità di levare la voce a canto per accendere l'estro e forse per più sicuramente non cadere in passi falsi di metro.

Ma notiamo, a far risaltare tutta la preponderanza della musica sulla poesia nella canzone popolare — e anche la musica dotta influì sulla sapiente poesia e sui metri vari e i diversi toni e gli svariati contenuti — come la poesia sia *sempre* cantata, che, ove non fosse, non può sicuramente trattarsi di fiore sbocciato sulla pianta popolare ma bensì su quella del poeta letterato, poichè poeta popolare, contadinesco, selvaggio, primitivo, che reciti i suoi versi senza elevarne il tono a decisa musicalità, non esiste. La fantasia, l'estro poetico popolaresco, per accendersi ha sempre bisogno di alzare la voce al tono del canto. E il poeta popolare novantanove volte su cento, richiesto, ha bisogno, per ricordare e ripetere i versi di una anche sua e ben nota poesia, di cantare. Bene perciò han fatto e naturalmente sono stati portati a fare gli studiosi di poesia etnica intitolando le proprie raccolte *canti o canzoni* popolari. E il poeta letterato non sente pur egli bisogno di ripetere le cento volte o cantarellando o in alto tono declamatorio, che tanto al canto musicale

s'avvicina, i versi che va torcendo e torniando, limando e lisciando fino a dar loro la voluta forma? E il Carducci, di Giovanni Prati discorrendo come lui sapeva, a proposito del foscoliano « Odio il verso che suona e che non crea » esclama: « O creatori, il suono è di per sè l'etere del verso, e certe volte effettua ciò che la parola non potrebbe: io per esempio, cantor delle *Odi barbare* come mi trovo ad essere, amo cullarmi in quell'ondeggiamento di sogni che la musica belliniana di certe strofe del Prati mi suscita intorno allo spirito; e lascio i creatori « a crearli ». Altro che musica belliniana, in oggi il verso è rumore, diruggìnio, stridore aspro quanto mai, capace di vibrare all'orecchio peggio di un pugno. E la musica s'industria sopravvanzarla e mi pare oramai esserci riuscita pienamente. Ad ogni modo anche ora, di una romanza, di un brano vocale qualsiasi di melodramma, è quasi impossibile ricordarne solo i versi, che vengono da sè invece sulle labbra quando siano accoppiati al motivo.

E l'Italia è la patria della poesia e della musica, è la terra che dette più poeti perchè più ricca di canti, perchè mentre da un lato l'animo più era propenso a cantare, la lingua era più docile e si piegava al verso ed al canto. Saggio provvedimento della natura.

Ho detto più sopra lingua, ma pure in Italia

molti sono e disparatissimi i dialetti che vi si parlano e la canzone popolare è accoppiata alle forme dialettali e non mai alla lingua. Vero, verissimo ma non meno vero che a traverso le varie maschere incrostatesi al parlare delle varie regioni dalle vicinanze, dai contatti, dalle dominazioni straniere, traspare, trabocca l'ossatura, la carne i nervi il volto della lingua che ne è l'unico ceppo.

Gli studiosi della poesia popolare italiana, questa, è vero, sogliono dividere in due grandi zone nettamente distinte che si dividono quasi per metà la popolazione italiana. L'una che potrebbe essere chiamata: *Italia superiore* comprendente il Veneto, la Lombardia il Piemonte, la Liguria, l'Emilia. L'altra *Italia inferiore,* comprendente il resto dell'Italia. Nella canzone della prima zona fra i caratteri esteriori che la distinguerebbero dall'altra principalissima sarebbe quella di avere la *metà almeno dei versi a desinenza tronca* od ossitona, al contrario della seconda zona in cui i versi sarebbero *ordinariamente a desinenza piana o parossitona.* E la ragione di tale differenza, come facilmente s'intuisce, starebbe nel fatto che, pure essendo il fondo lessicale e le forme grammaticali dell'Italia superiore e dell'Italia inferiore sostanzialmente derivate ambedue della lingua latina, sotto il latino dell' Italia superiore si troverebbe un substrato celtico men-

tre sotto il latino dell'Italia inferiore non vi sarebbe che substrato italico. Ma il fondo italico c'è e come! Il celtico del Piemonte e della Lombardia se si vuole è un superstrato di infrancesimento che lascia però sempre vedere e molto chiaramente la corda del canovaccio italico, italicissimo anzi su cui raffiorò le troncature scampanale ... ossitone. E la forza etnica ribolle e rompe da ogni crepa dei sovrapposti strati storici più o meno spessi o resistenti. Ricordiamolo, la forza etnica è in certi paesi tanto prepotente da trasformare in poche generazioni i caratteri originari della razza cui appartiene l'individuo trapiantatovi. Il Bourget afferma che dopo due o tre generazioni gl'inglesi trapiantatisi nell'America del Nord non sono più inglesi ma assolutamente americani.

E ciò si noti non è solo degli uomini ma ben anche degli animali nonchè delle piante. Per quanto cogl'incroci e i trapiantamenti si ottengano delle grandissime modificazioni, pure, negli animali come nelle piante, vi è sempre qualche cosa che rivela la potenza del suolo. Potenza che ben presto prevale nuovamente in tutta la sua interezza ove sia per alcun poco abbandonata a se stessa la famiglia o la pianta rimpiallacciata da innesti climatici d'altro genere.

È forse, è certo questa magnifica forza che dai piani della Lombardia alle coste della Sicilia

conferisce a tutti i paesaggi d'Italia un qualche cosa di simile alcune linee rassomiglianti e li fa parere come bagnati dalla medesima luce. È forse, è certo questa magnifica forza che dall'Alpi alla Sicilia conserva un fondo unico ai più disparati dialetti d'Italia. Ed è forse, è certo questa magnifica forza dell'etnos che il canto fa abbondantissimo germogliare in tutta Italia dello stesso colore tinto.

Dello stesso colore ma non della stessa gradazione, chè questa grande maravigliosa unità e pur piena dei più graziosi contrasti, delle più pittoresche diversità per cui nessun paese è, anche etnofonicamente, nel medesimo tempo più vario e più unito. Così è che i canti popolani di tutta Italia pur avendo qualche cosa che li lega in soavissimo mazzo, hanno però alcune gradazioni che contraddistinguono quelli di una regione da quelli di tutte le altre. Tutte rose ma di cento varietà. Dalle foglie che vanno dal verde bottiglia a quello grigiastro o venato di carminio, dalle corolle del bianco più puro del carnicino più tenero del vermiglio più chiassoso del carminio più cupo, dando l'impressione della carta, della seta, del velluto, della porcellana, coi petali corti, larghi, bilobati, appena concavi o allungati, stretti attorno nelle più graziose volute, più o meno ricche di foglie e di profumo, ma pur sempre ed evidentemente ed indiscutibilmente rose,

il più leggiadro il più bello dei fiori come il canto del popolo d'Italia è il più dolce il più appassionato il più bello dei canti del mondo!

PIEMONTE.

Gianduia nonostante l'apparenza non è allegro.

C'è chi, in udendo la sua parlata correre svelta e precipitare ad ogni parola verso l'ultima sillaba, potrebbe crederlo allegro, ma ascoltando più attentamente, udendo tutti quegli *e* ed *o* ed *u* scuri, un po' sordi, come opachi, si convince ben presto come Gianduia non sia allegro neppure nel tono generale del suo discorso. Gianduia è in fondo all'anima mesto, malinconico e perfino la sua allegria par sempre un po' presa ad imprestito. Direste che nel suo cuore sia un po' di quella malinconia che suole essere nel cuore degli isolani.

Le Alpi sono vicine, son lì a due passi, bianche impassibili ed impervie, che si accendono dei più vivi colori dell'iride sotto i raggi del sole ma che non mandano che gelidi soffi ad ammonire che il bel vestito di sete cangianti non è che vano miraggio. Sono lì a due passi ma l'ascesa n'è aspra, terribile, spesso mortale e Gianduia è al basso. La montagna l'attira col sogno lo respinge colla realtà. La più triste delle tristezze. Voler es-

sere in alto e dover stare in basso. La stella caduta in un abisso. L'aquila costretta a strisciare come rettile. Icaro impedito al volo dalla molle cera.

Ma l'uomo ostinato e tenace le ha conquistate le sue Alpi, palmo a palmo, fin alla più alta cima. E li ha violati tutti i suoi segreti, le ha godute tutte le bellezze dei suoi panorami sempre nuovi e sempre fantastici sempre meravigliosi. Ma quanti dolori, quanto sangue giovane forte e gagliardo, quante vittime gli è costato l'abbraccio sublime alla montagna! E nel canto del popolo piemontese è un fondo di mestizia che trapela malgrado tutto. Malgrado la vivezza ritmica della lingua che può essere tradotta in valori musicali puntati, e malgrado la lepidezza del verso che accompagna la musica. Perchè malgrado tutto ciò la melodia è sempre lì a smentire la parola come la ribelle lacrima che scende lungo la guancia malgrado l'imprestato riso cui s'atteggiano le labbra. E questa tristezza essendo carattere etnico ha pure un'origine antichissima, pel musicologo preziosissima. Ma non ancora intesa.

Se il maestro Leone Sinigaglia ha saputo intendere tutte le bellezze della melodia pedemontana così da esserne sedotto a raccoglierla e amorosamente ornarla dei più preziosi merletti del suo telaio di elegante contrappuntista e geniale strumentatore in guisa da farne un lavoro che gareggia con

quelli dello stesso genere di musicisti stranieri come Bizet, Brahms e Dvorah però non ha saputo intenderne il valore intrinseco; e ancora, ch'io sappia almeno, nessun archeologo della musica si è accinto a studiare la magnifica zona etnofonica del Piemonte a scopo di studio. Nessuno dico che si sia dato la pena di raccoglierne e studiarne gli strumenti pastorali; fra i tanti, ad esempio, quello caratteristico tagliato nella fresca corteccia di mazza in sugo attorta a spirale in modo da formare un tubo soffiando entro il quale si ottengono alcuni suoni rauchi e tremolanti; o i semplici zufoli e, meglio ancora, raccoglierne e classificarne i canti dividendo quelli del piano da quelli della collina, quelli a caratteri preistorici da quelli confinanti e confondentesi colla volgare canzonetta popolare aborto di più volgari anime di pretenziosi maestrucoli di musica . . . dotta per modo di dire; indagare in quella parte della Valle d'Aosta in cui amava studiare certe deficenze umane il Lombroso, ed in cui il musicologo potrebbe forse raccogliere interessantissimi dati per la storia psicologica della musica nel genere umano ai primi passi e civili e mentali. E non solo non si è fatto ciò che si doveva, ma ancora peggio, si è fatto ciò che non si doveva, e si è fino ad una decina d'anni sono, bandito qualche concorso di quelle tali canzonette, vere scrofole dell'arte di cui diceva poco sopra, si è cioè cercato appannare, confondere, disperdere

le ultime sacre vestigia del canto che è anima del popolo piemontese. Io mi aspetto che un giorno o l'altro bandiscano un concorso, fra i maestri di banda e di pianoforte che sono alla caccia di medaglie e diplomi, per la canzonetta popolare sarda. Ma il giorno scendo in piazza e, per l'anima dei santi padri della Musica, giuria e giudicati li trombono tutti.

Di studio sulla etnofonia piemontese dunque finora niente e neppure raccolta dei canti fatta da specialisti (gli specialisti in Italia ci sono ?) ed a scopo di studio severo e scientifico, ma solo un tentativo di raccolta fatta da un italiano ma pubblicata a . . . Vienna ! Il materiale, scarsissimo purtroppo, che dia un relativo affidamento di verità, è quello che si trova negli studi sulla poesia popolare poichè se da un lato possiamo e dobbiamo diffidare della fedeltà di trascrizioni fatte da dilettanti e musicisti poco pratici del difficilissimo compito di tradurre in notazione musicale quei suoni incertissimi, confusi e involuti, quasi declamati, che talvolta incontransi nella canzone del popolo, d'altra parte è materiale quasi sempre raccolto direttamente dalla gola del popolo, di quello stesso popolo delle campagne sul quale sono condotti gli studi dialettologi sulla poesia regionale. Ed è un peccato ed è da lamentarsi quindi che i raccoglitori della poesia non abbiano pensato a trascrivere anche

quelle melodie che per confessione stessa dei suddetti dialettologi è molte volte indispensabile a raccogliere il testo poetico che il popolano deve cantare non ricordandolo nè sapendolo altrimenti. E molte raccolte hanno preso il titolo di *canti* e non *poesie* popolari. Peccato, ripeto, perchè oggi possederemmo già una discreta trama di melodie del popolo, sempre utili in mancanza di quella che dovrà bene un giorno avere anche l'Italia come hanno e Germania e Francia e fino a un certo punto Spagna, per mano di veri musicologi.

All'infuori delle poche trascrizioni già dette non vi è nulla che valga la pena di essere ricordato trattandosi di semplice raccolta in cui sono affastellati canti del popolo e canzonette popolari senza discernimento critico nè artistico, senza note illustrative, e in cui il poco elemento buono è riportato da altri precedenti e frustrato da accompagnamenti frutto più o meno fradicio della così detta coltura musicale che sta alla etnofonia proprio come un cappello a staio da' peli arruffati sta a morbida e inanellata chioma di giovane donna.

Qualcuno ha lasciato cadere dalla penna la brutta macchiolina di amaro inchiostro essere il volgo pedemontano dei meno suscettibili di ispirazioni artistiche. Gratuita affermazione. Artisti nobilissimi della parola, della stecca, del colore,

del suono dette all'Italia il Piemonte. E pure nelle forme schiettamente popolari, veramente artistiche sono molte creazioni poetiche e leggendarie. E, come tutto sull'Alpi, anche quella strana flora artica, ciascuno di quei fiori che sbocciano solo al freddo, sotto la neve, i cui aridi steli sembrano stecchi e forano il ghiaccio delle più ardue cime, hanno le loro fantastiche storie. Le verbene raccolte nella notte di S. Giovanni hanno il potere di far innamorare la fanciulla del giovane cui primo toccherà la mano; il rododendro che ha più smaglianti colori dopo sfilate le più aspre tormente montane e scolora e appassisce nella mano di chi la coglie è simbolo d'amore; i piccoli garofani dei cimiteri alpini, germogliano sul cuore dei morti; la *primola auricola* cresce per opera diabolica fra le rupi più impervie per mettere a cimento l'amore dei pastori; e il grano che carcava le mani della vergine bianca che soleva apparire la notte di Natale al colle di Valdobbia, era simbolo lieto di breve durata del triste e crudo inverno. E queste leggende antichissime che risalgono molto oltre il medio evo sono poesia, ispirazioni astistiche di menti quant'altre mai alate. E per la musica, quando veggo su qualche foglio la brutta macchiolina di amaro inchiostro di cui sopra, io mi cantarello subito questo breve tema (Tav. n. 1).

Eh, che ne dite?

Sono poche note ma terse e trasparenti come cristallo e lasciano vedere tutta la sentimentale melanconia dell'anima piemontese. La melodia, nella sua linea generale discendente in quel secondo *do* (ripresa di spinta diaframmatica in un solo fiato) e nella tre acciaccature, presenta caratteri umani così puri da doverli cronologicamente assegnare alla preistoria, etnici ricordanti il piede del monte. Questa che oggi fa la sua comparsa in qualche canzone come ritornello è in realtà tema etnofonico che stava a se stesso ma che nello sviluppo etnico del canto del popolo e nei connubi con la canzonetta popolare venne accodato alle più recenti melodie a sodisfazione, almeno nella chiusa, dell'intimo senso piemontese.

*
* *

Fra le più diffuse pel soggetto corre prima la *Donna Lombarda*. Non solo nel Piemonte ma ancora in Lombardia, nel Veneto, nelle Marche, nell'Emilia, in Toscana ed in Romagna. Il fatto raccontato nei versi è quello di Rosmunda, Regina dei Longobardi già sposa del truce Alboino così ben cantato dal Prati, che, passata in seconde nozze ad Elmichi fu da questi uccisa dello stesso veleno ch'ella gli aveva propinato. Il fatto risale al sesto secolo dell'era volgare, la can-

zone dovette verisimilmente essere creata nello stesso torno di tempo poichè il popolo ricama i suoi versi su un fatto quando questo ne commuove l'animo col subito propagarsi, avvenire improvviso, e quando ricama tardi su un avvenimento oramai lontano, lo fà con accenni così palesemente posteriori che non v'è dubbio possibile. Naturalmente la forma volgare si sarà nei secoli venuta mutando. Ma di ciò a noi non cale, l'importante è stabilire l'epoca *della nascita* del racconto.

Riguardo alla melodia, indubbio restando che il popolo poesie senza musica non crei, resterebbe a sapersi se la melodia che qui diamo sia pure quella che accompagnò il racconto sul suo nascere. A me basti il dire che la melodia fu raccolta direttamente dalla viva voce del popolo, più precisamente di donna di campagna ignara di ogni cosa che alla modesta sua religione di massaia non si riferisse e quindi restia e forse non suscettibile di nessun inquinamento musicale non che dotto ma neppure... canzonettistico; che la melodia è di una semplicità primitiva; il movimento lento assai, con il continuo uso del caratteristico trascinamento della voce per tutta la frase, con le acciaccature singhiozzanti; che vi è una straordinaria assonanza fra la frase ultima che accompagna le parole *ameime mi ameime mi* e il tema di cui ab-

biamo discorso più sopra; che la frase s'inizia con uno scioglimento di accordo in forma d'arpeggio ascendente che ha la fisonomia del movimento iniziale di moltissimi inni (e il Piemonte eccelentissimi soldati dette) che in questa canzone potrebbe avere ragioni etniche... barometriche. Che, in fine, ben potrebbre darsi che di molto si discosti il testo che ora va per le montagne pedemontane da quello che andasse al tempo del racconto, perchè le lingue vanno continuamente trasformandosi, mentre una melodia non ha, come abbiamo già detto altrove, ragioni di modificarsi o trasformarsi e che quindi dovrebbe rimanere intatta anche attraverso il più lungo periodo di tempo (Tav. n. 2).

Un altro tema riporto, dovuto alla cortesia della gentilissima nobile signorina Maria Rita Brondi, ben nota mirabile esecutrice di chitarra, e lo riporto perchè mentre all'occhio pel suo movimento di terzine del tempo composto, pare lietamente saltellare come una danza, è, in realtà ancor esso soffuso di un senso di mestizia, e presenta nel primo movimento della terza battuta quella conclusione sulla porzione debole del movimento, accentata dall'essere la quarta del tono minore, modo che è di conclusione assaissimo comune a molta musica propriamente etnica.

Il caso di questa canzone è quello di moltissime altre che pur essendo opera di persona civile e colta rispecchia così bene l'anima del popolo, riproduce così fedelmente i caratteri della canzone popolaresca, che nessun montanaro piemontese saprebbe rifiutarla per creazione sua (Tav. n. 3).

Io ho udito tale melodia intonare accoppiata a sacri versetti, come musica chiesastica. Come va questa faccenda?

*
* *

A' temi del popolo ne alterno due del volgo.

Il lettore che avrà pazienza a leggermi troverà quant'io ne pensi ove parlo dei canti del Veneto (Tav. n. 4 e 5).

*
* *

Uno dei canti più diffusi nel contado, e che ancora ci vive, è quello in lode del vestire delle villane preziose e ne fa menzione il Bracciolini pistoiese del XVII secolo. Comincia colle parole « La bella Girumetta » Girometta, Gioronetta, ed anche Ghirumetta che significa donna che veste e parla con affettazione. La melodia che nel libro del Nigra è unita a tali parole prende forma spiccata di canzonetta e come tale noi la reputiamo e la diamo ai lettori (Tav. n. 6).

Ha del volgare e non s'attaglia che assai imperfettamente ai versi, il quale fatto da solo farebbe sospettare di una fortuita unione di questi con la musica ad altre parole destinata in origine.

Ed io infatti della Girometta avevo, già da tempo, raccolto dalla bocca del popolo un'altra versione musicale molto diversa da quella data dal Nigra e che mi pareva molto più schiettamente popolare e consona al testo, ma che senza il documento storico non mi sentivo, nonostante il fiuto critico che me ne faceva quasi certo, di darla per la vera contro quella dell'etnografo piemontese. Il documento però, additato dal D'Ancona, magnificamente sfruttato dall'Alaleona con raro senso di musicologo, c'è, ed io quindi mi prendo il gusto di darne l'interessantissimo spunto comparativo che, c'è da augurarselo ma non da sperarlo, colla sua evidente importanza dovrebbe indurre qualche giovane musicologo a farne base di un lungo studio di raffronto fra la canzone tradizionale e i primi documenti della canzone popolare dei passati secoli.

Da tempo immemorabile, fin da quando le religioni ebbero una regolare liturgia, le lodi in onore delle divinità venivano intonate su melodie profane o meglio su melodie ispirate da altri sentimenti come l'amore materno, l'amore

sessuale, il dolore e la gioia. Coll'andare dei tempi l'abito rimase e ancora a' nostri giorni usano, e dal quattrocento, e forse prima, tanto era comune l'uso di far risuonare le chiese di voci popolani accoppiate a versetti sacri, che tali voci vennero addirittura trascritte nelle raccolte di laudi fatte dagli stessi sacerdoti e molto spesso in detti libri, per richiamare alla memoria di que' fedeli che di musica non sapevano, il motivo con cui dovevano cantare le laudi, sopra i versetti o sopra la melodia era trascritto il primo verso della canzone profana cui dovevano andare associate le parole della liturgia.

Ora dunque, il documento o i documenti cui più sopra ci riferiamo sono il *Libro primo delle laudi spirituali raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi, nuovamente stampato in Venezia ad instanzia de' Giunti di Firenze MDLXIII 4° C. 148*, e le *Corone di sacre canzoni o Laudi spirituali nuovamente corrette ed accresciute per opera di Matteo Coferati in Firenze dagli eredi di Francesco Onofrio 1689*.

In entrambe queste raccolte fa la sua comparsa la melodia della Girometta.

Quella del codice del Razzi suona così (Tav. n. 7).

Quella del codice del Coferati, nonostante un intervallo di oltre un secolo, ha conservato, come il lettore può vedere, quasi integro il suo carattere originale modificato solo dalla traspo-

sizione in altro *modo* che dà un'impressione auricolare leggermente diversa (Tav. n. 8).

Crediamo utile far notare come la trascrizione da noi data dei due motivi di Girometta riportati dai suddetti codici, è quale la esecuzione vuole e che non differisce dagli originali e dalla traduzione dell'Alaleona che apparentemente, per una riduzione di valori, indispensabile in un libro non fatto esclusivamente per i musicologi. Il testo originale ed anche la riduzione dell'Alaleona avrebbero potuto far cadere i non specialisti in una erronea esecuzione lenta e dilavata assolutamente fuori posto.

Ora eccoci finalmente alla lezione della Girometta qual oggi si canta e da me raccolta dalla bocca di festose corone di bimbi dell'isola di S. Pietro alla Sardegna strettamente legata (Tav. n. 9.)

La rassomiglianza colle precedenti lezioni è davvero impressionante e colpisce anche il solo sguardo tanto la disposizione dei segni si svolge, come puro disegno, quasi identica. All'esecuzione poi la rassomiglianza diventa identità e per un prezioso caso la melodia odierna si avvicina più alla lezione del Razzi che a quella del Coferati. In tutt' e tre le lezioni l'identità più sorprendente cade proprio sulla parola Girometta che si presenta anche com'una originalità ritmica contrastante, in apparenza, col testo. In tutt' e tre le lezioni, detta parola che essendo

base della canzone dovrebbe apparentemente formare anche la base della melodia, pare invece essere nella melodia interpolata quasi di strafo-ro, poichè le due prime sillabe collocate su due semicrome cadenti sulle due altre sillabe danno l'impressione dell'accidentale sul quale si voglia rapidamente sorvolare. La ragione di questo fatto è così sottile che sfugge di fra le pagine di questo libro ed io la raccoglierò co' dovuti riguardi quando se ne presenti l'occasione pro-pizia, certo che nessuno, nel frattempo, si curerà di prenderla in esame.

Nella moderna lezione, naturalmente, la mo-derna tonalità si afferma e si sviluppa e la me-lodia s'inizia e finisce regolarmente sulla tonica dopo avere toccato, nel breve passo pentatono, la dominante. Ma il fatto bellissimo rimane lo stesso e, ciò che preme, evidentissimo anche ai semplici amatori di musica: una canzone del popolo fiorente nel 1500 si conserva intatta nel testo e nella musica per ben quattro secoli fino al 1919.

Ma che dico quattro secoli? Girometta era fiorente nel 1500 e la prova è nei molti codici che la riportano e nel trovare la melodia presa a tema di laudi spirituali come di profani ma-drigali de' molti maestri compositori dell'epoca... più teneri della nostra canzone popolare di quel che non siano i moderni musicisti.

Ma quando la melodia è fiorita in bocca al popolo e quali modificazioni fonetiche ha subito il suo testo poetico prima di arrivare a quella forma consacrata in quei codici di cüi abbiamo discorso?

*
* *

Il tema seguente, al contrario di quello che il Nigra riporta per la Girometta, ha invece tutti i caratteri formali e sostanziali della melodia etnica piemontese. Brevità di frase; sospensione della prima parte sul movimento debole; afflato melanconico. L'ulteriore svolgimento melodico ch'è riportato nel già citato libro del Nigra è opera del tempo, di rabberciamento fatto a gusto del volgo e perciò noi ci siamo astenuti dal riportarlo rimandando il lettore che n'avesse voglia al suddetto libro (Tav. n. 10).

*
* *

Non posso tacere della canzone che parlando di Carolina di Savoia va sotto il titolo di « Madama Carolina » o anche la « bella madamina ». L'origine della poesia viene generalmente attribuita al 1781, quando cioè nella cappella del Castello di Moncalieri la principessa Maria Carolina di Savoia giurò fede di sposa al duca An-

tonio Clemente di Sassonia rappresentato da Carlo Emanuele principe di Piemonte, ma essa risale forse oltre nei tempi ad una tal principessa di Savoia che andata sposa ad un re Luigi straniero ne veniva poco tempo dopo avvelenata. Quanto alla melodia, trascritta nel libro del Nigra, non so se per la prima volta, e poi riesumata dall'infelice poeta Guido Gozzano, morto tanto giovane, e in seguito ancora da altri, non mi pare debba essere riportata se non per la critica cui può prestarsi e mai come parte di una raccolta. A me fa l'effetto di una delle tante canzoni composte da i cantastorie (Tav. n. 11).

E posto che la parola m'è venuta giù dalla penna, tutte le volte che ci troveremo di fronte ad un canto narrativo di fatto storico od anche di novella, stiamo in guardia. Il Nigra, studioso accuratissimo e talvolta felice di argomenti buonissimi, mette fra i generi della poesia popolare italiana *cantata* i canti narrativi o canzoni, e li dice di carattere più impersonale degli strambotti e stornelli. Con tutto il rispetto dovuto all'opera dell'insigne studioso piemontese, non posso far a meno di notare che se pure la canzone che ricorda fatti storici ha origini antichissime e da i nostri poeti epici, dall'Ariosto e il Tasso ad Omero, attraverso i trovatori ed i bardi, risale ai poemi indiani, a i cantori che presso alcune tribù selvagge hanno il compito di ri-

cordare a' presenti le gesta dei loro terribili e feroci capi, detta canzone però, non essendo estrinsecazione diretta, ne' per concetto verbale ne' per concetto puramente sonoro o musicale che dir si voglia, di impressioni materiali o morali primitive, cioè di sentimenti, come invece sono le espressioni etnofoniche di dolore e di gioia, non è così ingenua, così pura, così assolutamente *umana* ed impersonale quanto il Nigra crede, ed è anzi, a nostro modesto avviso, la più personale di tutte, ed è al contrario la meno che possiede, se pure ne possiede, caratteri etnofonici così che non dovrebbe mai essere data, musicalmente parlando, come campione di canzone regionale, del popolo.

Studiando bene tale genere di canzoni (ch'io non mi sento di comprendere fra le manifestazioni etnofoniche) si rinverrà essere nella struttura melodica più di un particolare che le rivela opera certa del cittadino, o del contadino ammaliziato in città, che pure stilizzando la musica sullo stampo di quella realmente contadinesca conserva le tracce di indubbia volgarità. Così è che la melodia è sempre un tema etnico elaborato ed aggiustato comunque a' bisogni del racconto cui è appiccicata. Stiamo in guardia, ripeto, l'opera del cantastorie non è mai etnica nè intieramente del popolo ma al popolo si accosta e si mostra come il falso brillante alla scia-

gurata Margherita, per abbagliarlo e strappargli il soldino di tasca. Possono però talvolta rintracciarsi nella canzone narratrice elementi musicali involuti dovuti ai caratteri musicali del dialetto, ed in tal caso si tratta di elementi veramente preziosi allo studioso.

Nel caso nostro della Carolina di Savoia, è stridentissimo il contrasto fra i versi di contenuto tragico e la melodia di espressione farandolesca. La melodia, senza caratteri etnici, ha qualche cosa delle canzoni da trastullo infantile, che tutt'oggi nei giardini e nelle piazze cittadine vengono cinguettate e danzate da sciami di bambini. Ne ha la solita manierina della frasetta ripetuta su diversi gradi della scala, col solito artificioso slancio lirico per cui arriva a toccare l'ottava alta della tonalità in cui è impostata. Vi è sì un zinzino di poetico derivante dalla ripetizione della frase, specie se fosse in un tempo lento, e della chiusa su le note gravi, ma è, com'era naturale fosse, in tono maggiore al contrario della maggior parte della musica etnica. Pel resto, ha caratteri tali che non lasciano dubbio alcuno sulla recente sua nascita. È musica storica se pure composta da persona digiuna di dottrina musicale.

*
* *

Ho citato i canti da trastullo infantile e, una volta tanto, mi permetto darne uno del Piemonte (Tav. n. 12).

Il Nigra ne dice: « Il coro dei cantanti imita qui, col gesto, accompagnato da danze, l'atto del piantare e così di seguito l'atto del bagnare, dello sgusciare, del mangiare. È un'imitazione col gesto, accompagnato da canti e danze, delle operazioni indicate dalle parole. Tali imitazioni sono comuni nella poesia popolare di molti paesi. Esistono in Francia, in Provenza, in Germania, nei paesi Slavi e altrove. »

Ed è vero. Solo che la melodia di tali canti non ha quasi mai caratteri etnici nè cronologici e non trovasi quasi mai, almeno a quanto io ne so, presso i popoli primitivi, se non come riduzione delle melodie usate dai grandi.

*
* *

Ma una stanca e fioca voce d'uomo esce come di sotterra. A chi rivolge il suo canto e quali parole accompagna a quella monotona e triste melodia? Ascoltate:

Troitina, dundeina, troitina, dundun.
Travaja, pover'om, t'arè mai nen.
T'è nà s'la paia, t'morrè sül fèn
Troitina, buntemp.

Parole di cui la traduzione italiana suona così: « Troitina, dundeina, Troitina, dundun. Lavora pover'uomo, non avrai mai nulla. Sei nato sulla paglia, morrai sul fieno. »

Così cantava una volta nelle stalle della Val di Soana il povero contadino per addormentare il suo marmocchio mentre di fiori cadeva la neve e il vento urlava nei larici il freddo e la miseria del paese. Oggi tale canto non sarebbe più in carattere perchè nel Piemonte il contadino, per fortuna sua, sta meglio forse che in qualsiasi altra contrada d'Italia, ma, per sfortuna mia perchè non posso così darne la mesta cantilena, vero fiore di poesia cresciuto all'ombra della sventura, innaffiato dal sangue del popolo. Ad ogni modo questa canzone, un tempo diffusissima, palesa la mesta corda dell'anima piemontese.

No, decisamente, Gianduia non è allegro.

LOMBARDIA.

Milano non ha la sua marsigliese o meglio il suo inno di libertà, e si capisce; impiegò solo cinque giornate a spezzare il bastone austriaco per poter aver avuto il tempo nonchè di scrivere ma neppure di pensare un inno.... più o meno ambrosiano.

Forse, ben condotte indagini avrebbero potuto rigalarci qualche sorpresa, e qualche inno di guerra e di gloria riesumare, di quella Lombardia che ai tempi della discesa in Italia di Francesco I, come narrano le cronache di Paullo e del Morigi, aveva suonatori di trombe, pifferi e tamburi reputatissimi; ma la storia della musica va un po' a rilento, e se trascurato finora fu il periodo preistorico non meno e forse più quello del medio evo che sbrigativamente ci dice essere stato di completa decadenza per l'arte de' suoni.

Ad ogni modo, se Milano non ha il suo squillo di eroismo non ha neppure più, se mai l'ebbe, la canzone del suo focolare, della fatica casalinga, della sua intimità, dell'anima sua.

La civiltà è troppo solerte livellatrice di usi e costumi, è troppo accurata nel lavare ogni benchè minima macchiolina di color locale, nell' intercettare il passaggio ad ogni più sottile raggio di particolare luce, nel soffocare ogni e qualsiasi vestigia di *etnos*, per essersi permessa la sbadataggine di lasciare risuonare neppure l'eco di canzone locale nelle città e specie in quella di Milano ov'essa impera dispotica da lunghissimo tempo. Io non comprendo anzi che razza d' idea abbiano mai avuto Giulio Ricordi e Gialdino Gialdini raccogliendo e pubblicando quel traditore *Eco della Lombardia*. Traditore dico perchè della Lombardia non c'è nulla o quasi. C'è

di Milano è vero, ma bisognava metterlo sulla copertina e non dirlo nella prefazione, perchè a questo modo io potrei bellamente pubblicare un *Eco della Sardegna* in cui lo studioso allettato dal titolo non trovasse poi altro che canzoni metto a caso toscane, romagnole o piemontesi da lungo tempo diventate popolari a Cagliari ma canti insomma che colla Sardegna hanno a che fare precisamente come e quanto la canzonetta popolare a Milano con la canzone popolana di Lombardia.

Eppure, se Milano non ha, com'è giusto, canzone propria, l'ha però la Lombardia. Non è vano indizio di musicalità popolaresca l'avere questa contrada dato poeti e musici molti e di gran fama. Ed infatti il popolo lombardo, quello delle campagne, canta e molto. Canta alla filatura del lino, canta allo spannocchiare del granturco e al lavoro malsano nelle risaie, canta alla coltivazione del baco da seta, come canta sommesso le aspirazioni delle giovinette, e forte gli ardimenti dei lavoratori. Non ricordo ove ho letto essere le canzoni di Lombardia piene di bonomia e di ridanciana arguzia. Già, l'arguzia ridanciana di Carlo Porta, il dantesco fustigatore; la bonomia di Giuseppe Verdi del *Rigoletto*, dell'*Aida*, d'*Otello*, dei famosissimi cori o quella di Antonio Sciesa il cui epico: *Tiremm innanz* può stare a petto della sublime parola di

Cambronne cui l'Hugo dedicava una delle sue più belle pagine.

In poche città, nota G. Marinelli « s'incontra così spiccata la legge dei contrasti, vale a dire, nelle sue genti un senso di altissimo patriottismo nazionale e di particolarismo municipale; uno spirito d'ordinario tollerante, conservatore in politica come in religione, e in pari tempo capace delle più terribili e selvagge, anche delle più sante ribellioni; per indole critico e discorde, ma ed insieme anche atto nei supremi momenti a una assoluta concordia, così all'apparenza bonario e all'occorrenza fiero; disposto ad assecondare le necessità pratiche della vita quotidiana, ma anche a gaudente ed epicureo, la maggior serietà di propositi e di obbiettivi col bisogno del teatrale e dello spettacoloso, il culto dell'arte e della scienza, con una indifferenza tra sentita ed affettata per il teorico e l'accademico, quello delle memorie d'un passato glorioso, con l'adorazione e la viva coscienza del presente ».

Ma trattandosi di canti etnici noi dobbiamo considerare trattarsi di cosa che va più in fondo di qualsiasi altra, ch'è suono mandato dalle corde dell'anima toccate dal sentimento, e l'anima lombarda è profondamente e sinceramente generosa, grande di passione; indi la canzone sua nell'essenza non ridanciana ma mesta, non piena di bonomia ma di bontà.

*
* *

L'unica raccolta di melodie lombarde realmente popolari ch'io conosca, si restringe alla regione comasca. Di tali canzoni di cui il raccoglitore, Bolza, dice che « si cantavano all'unisono da cori di contadine, quando l'estate lavorano nei campi e nell'inverno filano a veglia nelle stalle » mi contento riportarne una sola perchè han tutte gli stessi caratteri cronologici ed etnici. Sono cioè tutte creazione ingenua e semplice, balbettamento di melodia creata però in tempi storici avanzati il che loro toglie quel carattere originale puramente etnico (*Tav.* n. 13).

Il *sei ottavi* e il *modo minore* sono i suoi caratteri generali e palesi di melodia popolare e mesta; la veste esteriore, con l'estensione che si spinge oltre l'ottava, la così detta perfetta quadratura della frase, la non identità di questa quando si ripresenta, anzi con una certa e tal quale pretesa di salire all'acuto, la fan palese frutto del contado un po' infangatosi della poltiglia cittadinesca.

*
* *

Nelle città, come dissi, canzone vera e propria del popolo non c'è; ma, oltre alla canzonetta cosmopolita con caratteri nazionali ma non

regionali, v'è anche una sorta di canzonetta popolare, composta ne' versi e nella musica da ammalizziti rapsodi cittadini, che i caratteri regionali incornicia nelle forme cittadine della canzonetta dotta, in modo da attirare il buon villico con un'accorta pennellata di colore ambientale, un accordo, un passaggio, una sola nota che lascino intravvedere il paesello, il campo, il vigneto, la collina, la campagna, e da solleticare il borghesuccio e il signorotto col titillante accompagnamento, con un ingegnoso contraccanto e quell'ingenuità di cui talvolta sente il bisogno in cambio delle forti droghe armoniche e strumentali della moderna secrezione musicale, come talvolta d'un bicchiere d'acqua pura a ristoro del bruciante bicchierino di grappa. Tal genere di canzone dunque non deve essere esclusa anche da una raccolta fatta con intenti seri, poichè in essa possono essere elementi degni di nota.

Anch'io, in una piccola raccolta di canti della Sardegna, che pubblicai a scopo di volgarizzamento, ho creduto utile includere una canzone di un cantore contemporaneo della città di Cagliari. Ciò perchè tale canzone, pur non essendo essenzialmente sarda, del canto sardo in genere serba le tracce ammanierate dall'abitudine del compositore alla musica dotta pur di questa tecnicamente ignorante, e si può dire che la melo-

dia di tal genere di musica rappresenti la etnofonia moderna, se così posso esprimermi.

Ritornando alla regione che in questo momento ne occupa, dico che non essendomi riuscito riportare genuini canti della campagna lombarda, il meglio è dare almeno qualche esempio delle canzoni della moderna etnofonia milanese. Eccone una, la più nota, dell'ultimo e più celebre cantastorie che abbia avuto Milano, il *Barbapedana* (Tav. n. 14).

Essa ha per titolo *El piscinin*, il piccolino.

In tal genere di canzonette non solo spesso non è nulla di regionale, di colore locale, ma talvolta, come precisamente in questa, reminiscenze palesi di volgari melodie di opere di poco pregio ma molto in voga. E non manca neppure la chiusa in alto a così detto effetto.

Un'altra, fra le più conosciute, non del *Barbapedana*, è *El moletta*, l'arrotino (Tav. n. 15).

È questa canzone che pare abbia dato vita ad un onesto e legittimo figliolo ch'ha per titolo *Me padre fa 'l moletta*. Il lettore confronti e tragga quelle deduzioni che il particolare gusto e discernimento critico gli suggeriscono, ma, come vede, nè padre nè figlio discendono dal nonno lavoro e non hanno quindi nulla a che spartire colla vera canzone del popolo (Tav. n. 16).

*
* *

Ancora un tema. *La bella Rachele.*

È questo il tipo generico della mesta canzone amorosa lombarda. Canzone di dominio del popolo, ma non popolaresca creazione (Tav. n. 17).

*
* *

Se, come è detto in principio, Milano non ha la sua *Marsigliese*, ha bene però una canzone sua, tutta sua, della intiera Lombardia anzi, divenuta un'abitudine, una seconda natura, un incosciente bisogno dell'animo, canticchiata dal villico come dal cittadino, dall'organetto in istrada come dal pianoforte nel salotto, dall'orchestra in teatro, come dalle voci avvinazzate nella bettola. Questa canzone ripete il fatto della *Marsigliese* in quanto un musicista esprime il pensiero del popolo; ma più della *Marsigliese* è del popolo perchè prima di essere scritta, di ricevere l'impronta dell'artista che doveva fissarla in forme durature e perenni, di avere quel regolare passaporto fra gli uomini che è la denunzia di nascita innanzi all'uficiale di stato civile, il battesimo, già vagava nell'aria, era nel petto e nell'anima di tutti i lombardi, bisogno sentito, non formulato, non appagato con forma concre-

ta. Ed è per questo che mentre la *Marsigliese* è canzone dotta divenuta popolare, quella lombarda di cui discorro, è invece genuina espressione del popolo e ne ha tutti i caratteri peculiari etnici.

Un giovinetto doveva compiere il miracolo, portare al popolo la lieta novella, proferire l'attesa parola. Il giovinetto era milanese di nascita e si chiamava Paolo Giorza. La canzone è quella che andata prima, per poco tempo, sotto il titolo di *Daghela avanti un passo* è ora generalmente conosciuta sotto il nome di *La bella Gigogìn* e che allo scoccare della mezzanotte dell'ultimo giorno di carnevale dell'anno 1858, nel teatro Carcano, veniva eseguita da un'orchestra composta di settanta suonatori e che dopo fuori, dinanzi al palazzo del governatore austriaco e del capo della polizia, veniva intuonata da oltre ventimila squillanti e maschie voci, di quel così detto « bonaccione » popolo lombardo. All'austriaco padrone quel *Daghela avanti un passo* ha forse suonato come imperioso invito a darne addietro altrettanti lui e la sua odiosa nazione.

Ridete pure, o lettori, se volete, che il riso fa buon sangue, ma pensate pure che questa « canzonetta » formò la delizia, la distrazione, fu l'amica più cara ed intima di molti se non di tutti quei giovani soldati che furono nel sessanta gli

+ l'autore fu Giovanni Gorlani

eroi dell'ultima guerra che potè ancora colorarsi di poesia, come se ne colorarono tutte le azioni d'armi in cui fiammeggiò la rossa camicia del grande magnanimo eroe nizzardo.

VENEZIA.

Di qualunque altra regione che fosse stata come questa da tanti secoli e così intensamente e variamente rastrellata, arata, piallata per lungo e per largo da civiltà sue e straniere, sarebbe stata vana speme credere di poterne rintracciare una qualsiasi traccia di colore locale ne' canti del suo popolo.

Ma tant'è così fortemente originale la disposizione di tutto questo paese, che il dialetto, il gestire, il carattere, tutta la fisonomia degli abitanti rimane pur sempre fra le più caratteristiche d'Italia, con arguzie, finezze, eleganze, servilità e signorilità e superbie, di pensieri, movimenti modi di dire, forme, toni e colori, timbri, cadenze e ritmi vocali che si accentuano e si accendono e si accentrano e concentrano in Venezia la regina dell' Adriatico, la città del sogno, del misterioso, del fantastico, più dell'Andalusia dell' Arabia della stessa Costantinopoli. Tutta bella, anche nelle sue più umili *calle*, a tutte le ore, in tutte le stagioni e così poetica-

mente, sdegnosamente e fastosamente bella delle più rare e preziose signorilità delle più squisite raffinatezze dei lussi più intellettuali, così diversa da tutte le altre città del mondo, con caratteri così originalmente propri, che, pur civilissima, pare dalla moderma civiltà non tocca e rimanere quella che è stata per ben oltre dieci secoli sotto il pomposo e terribile dominio dei dogi.

E al mondo non v'è città che meglio e più sia l'esponente d'una contrada, come Venezia del veneto. E tutti i caratteri etnici si manifestano subblimati dall'arte nella loggetta del Sansovino, nei dipinti del Tiziano e del Veronese; nelle miracolose e fragili costruzioni delle vetrerie di Murano che sembrano fantasticherie che un soffio può dispendere, che un urto può infrangere in mille stelle; ne i finissimi merletti di Burano che pure nelle trasparenti squisitezze di fiori, di draghi, di leoni di una fauna e flora fantastiche, sono una direttissima discendenza di quelle stesse semplici reti che le umili mani del pescatore intreccia in quello stesso isolotto e che già conosceva l'uomo dell'epoca della pietra levigata; nei quadri di Antonio Favretto, nella poesia di Selvatico, nel canto dei gondolieri.

La canzone del popolo trascinata al bordello, costretta a continuati immondi connubi con straniere musiche dolci di suono come il diruggini-

re dei denti di can mastino, costretta a lungamente tacere o parlare in falsetto, scossa e sbattuta ma non sradicata, come l'olmo al quetare del vento si raddrizza, riprese il suo carattere primiero rifacendosi paesana, casalinga, mesta o festevole, ma sempre nobile bella e pura come le aurore e i tramonti che colorano il paesaggio della terra in cui nacque. E come lo schiavo riesce talvolta per le sue doti di mente a imporsi al padrone più dispotico, così il canto del popolo veneto riuscì ad imporsi al canto dei popoli invasori e s'infiltrò senza spintoni, urti, gomitate, ma al contrario con sorrisetti con « compermessi » pieni di certa dolce irresistibile grazietta che la portò fino in terra austriaca. I nostri gazzettanti imparino a strillar meno contro lo scandalo della esecuzione fra noi di certa musichetta danzante « viennese » perchè questa è invece nuova materia di orgoglio a noi che ne siamo gl'ispiratori come altra volta lo fummo del così detto buon umore Hajdniano.

La canzone del popolo, forse più di tutte le altre manifestazioni d'arte veneta, incosciente e cosciente, ignorante e dotta, si rivela e si rileva per caratteri suoi particolari etnici anche quando, ed è spesso e forse oramai sempre, non risale molto oltre nei tempi.

*
* *

Il primo tema che riportiamo (vedi tav. n. 18) è di una canzone del lavoro che usano i battipali veneziani per coordinare i movimenti e gli sforzi comuni occorrenti per sollevare e far ricadere a tempo, ritmicamente, il pesantissimo maglio sospeso ad una corda che scorre in una carrucola; maglio che serve a figgere nell'umido sottosuolo i lunghi e duri pali che sono l'ordinaria base alle fondamenta in muratura delle costruzioni venete.

Veramente questo tema non avrei dovuto riportare in un libro che si propone di parlare unicamente della «canzone» perchè sotto certi aspetti rientra nel campo della etnofonia involuta nella quale il germe musicale propriamente detto non si palesa ancora apertamente; ma m'è piaciuto riportarlo perchè oltre alla sua brevità, al procedere per gradi congiunti, all'appartenere al modo dorico de' Greci (ora disusato ed estraneo al moderno concetto tonale se non nel canto gregoriano e in certi tentativi modernissimi di far del nuovo... con del vecchio) che dimostrano la sua altissima antichità, esso è inoltre una evidentissima figurazione sonora di un lavoro manuale proprio del veneto e contiene in sè,

caratteri fondamentali del canto veneto vero e proprio.

Come vorrei aver libero il piede e correre in tutte quelle regioni palustri d'Italia come il Lago Maggiore di Varese, le Torbiere di Mercurago, Mombello, Cerro, le stazioni di Bodio e Bordello e cento altre in cui già i Gastaldi, Moro, Marinoni, Chierici, Pigorini, Patroni, Castelfranco e tanti e tanti altri illustri e pazienti e acuti ricercatori hanno scoperto quelle strane rimanenze di stazioni lacustri innalzate su palafitte da miseri esseri umani primitivi. Come vorrei esservi pur io, umile archeologo del suono, a tendere l'orecchio e l'arco di tutte le mie forze intellettuali per cogliere nella gola degli attuali abitatori di quelle regioni un'eco lontana della cadenza che pur l'uomo delle prime età doveva intonare mentre piantava nel suolo melmoso delle acque quegli enormi tronchi appena squadrati coll'accetta di selce e appuntiti ed induriti col fuoco, che dovevano dargli un rifugio sicuro contro gli assalti delle belve e de' suoi più feroci simili. Vorrei correre, e non potendo, mi auguro ci voglia e ci possa correre qualche giovane di me più fortunato al quale fin d'ora mi permetto suggerire, qual'ora buon materiale raccolga, di farne pro' per un lavoro di comparazione coi canti che intonavano certe tribù dell'Oceania che vivono precisamente in abitazioni

lacustri e con quelli pur simili che accompagnavano il lavoro di battipali nell'Olanda.

***

Il gondoliere canta, chè l'acque sono grandi ispiratrici di poesia e il remare è fatica che apre le gole al canto. Canta il gondoliere e ci si affaccia al pensiero Barnabà colla festosa e insidiosa sua barbacola. Canta e ci par di vederlo lieto, spensierato, leggiadro intonare una melodia ondeggiante e graziosa, snella come la prora della sua gondola, agile come un trillo d'allodola.

Ma la realtà è tutto l'opposto. Il canto dell'acque, come in fondo sono tutti i canti etnici, vuol essere blando e melanconico.

La giovane *tankadera* cinese, conducendo dopo il tramonto il suo *sampan* sulle acque oscure dell'Huag-Pu canta: « Egli è andato lontano, fino al paese dei Mansciuri o forse fino alla muraglie della China! Ah! il mio cuore sussultava quando il vento muggiva ed egli se ne andava sfidando l'uragano »! E la melodia è ancora più mesta delle parole. Il canto del battelliere *Banghiri* dell'Africa centrale, non troppo felicemente trascritto dal dotto esploralore Dibowskg, è monotono nella uniformità del movimento a terzine e quartine di semicrome che si

ripetono senza fine, e udito eseguire di notte proprio sull'acque, desta un senso di scoramento da strappare le lacrime. I molti canti del mare della Sicilia, quei pochi della Sardegna, spirano tutti un vago senso di tristezza, di nostalgia per la terra lontana in cui una madre una sorella una sposa attendono ansiose. E l'acque della laguna veneta sono profonde, quete e in fondo melanconiche assai più dell'acque del mare, e le notti, se illuminate, poetiche, ma tristi sempre, e sempre il canto del gondoliere disdegnando il movimento ed il colore del giorno s'informa alla mestizia della notte e più di quella nera e illune in cui non è altro rumore che dia segno di vita che lo sciaguattare dell'onda mossa dai fragili battelli, non è altro barlume che quello dell'umile fiammella divotamente accesa a' piè di qualche madonnina. Ed il canto dei gondolieri informandosi a tale ambiente non poteva essere altro e non è infatti che grave, lento, solenne.

Quando i gondolieri rompono i notturni silenzi gettandovi da un traghetto all'altro i marinareschi segnali, le voci baritonali risonano quasi sinistre. La particolare tristezza della laguna veneta ben intese il maestro di Paderno e ben seppe magistralmente rilevare con felice pennello nell'ultimo atto del terribile dramma dell'Ugo in cui le tetre voci alzantesi nella notte per denunciare i morti che galleggiano sull'acque del Ca-

nal Orfano maravigliosamente rispondono allo stato d'animo della misera Gioconda.

A tav. n. 19 si riporta il canto dei gondolieri del tempo in cui « Non erano in Arno tanti pesciolini quanti in Venezia gondole e cammini ».

Non solo questa canzone, che già oltre un secolo fa non risonava più che assai raramente in Canal Grande, è mestissima per la melodia cui s'aggiungono l'impiego del tono minore della linea discendente che procede sempre per grado congiunto, e per quelle stesse terzine che non vi fungono che da scivolamenti vocali, ma è pure oltre modo mesta per la qualità de' versi, che son quelli del Tasso, così poco atti a dare movimento ed allegria ad una melodia.

L'*Otello* di Rossini, così incolore ed in qualche punto perfino urtante il nostro senso estetico, specie dopo l'*Otello* di Verdi, ha però nell'ultimo atto alcune battute di melodia così ispirata che ancora oggi lo illuminano tutto e sono fulgido bagliore di genio possente. Intendo quelle della melodia con cui il Rossini osò gareggiare in espressione con Dante musicandone le celebri parole: *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria.* Poste dal librettista in bocca ad un gondoliere, il grande Pesarese le rivestì, certo senza saperlo, di una musica che potrebbe davvero essere cantata da'

gondolieri tanto assona per molti caratteri con quella di cui abbiamo sopra dato l'esempio.

*
* *

Vicino gli mettiamo un esempio di (Vedi tav. n. 20) canto marinaresco di Chioggia.

Questa *villotta* o *vilotta* come i veneti pronunciano, mi pare proprio etnica (a quante e quante canzoni popolari non ha poi prestato lo spunto melodico ?). Alla quarta battuta io ho corretto etnofonicamente precipitando la conclusione sulla seconda croma, debole, parendomi ciò giustificato dal procedimento identico che è nella ottava battuta. L'esperto se lo ricanti parecchie volte ne' due toni e giudichi.

*
* *

La *villotta* veneta corrisponde, in certo tal modo, allo stornello toscano e romano, al *muttettu* sardo e, sempre musicalmente parlando, ad altri temi fatti per cantarsi con una filza di versi senza svolgimento melodico e poetico, senza scopo di serenata, di nanna od altro, ma a solo fine di divertimento sonoro e forse di satira poetica.

Qualche musicologo non s'è peritato di asserire pacificamente, in base a concetti storici or-

mai sorpassati e sulla *via* di tramontare per sempre, le *villotte* venire, nel secolo XVIII, dagli amanti sospirosi cantanti sotto le finestre delle loro belle a guisa di serenate facendo ad esse *villotte* assumere della serenata carattere ed andamento. Che solo più tardi le *villotte* mutando ambiente, s'indugiarono sulle labbra delle popolane, che, sedute sulla porta di casa o durando nelle domestiche faccende fingevano di cantarle per distrazione propria ma in realtà ad un dato passante indirizzavano, onde poterci discorrere senza parere. E che più tardi ancora le *villotte* si rifugiarono ne i cortili e ne i *campieli* dove numerose brigate si riunivano in allegria e ove venivano dalla più anziana cantate a voce spiegata accompagnate dal *ritmico battito* di un tamburello basco mentre le altre si ondeggiavano a movenze di danza.

Ma la storia interrogata secondo i moderni criteri suggeriscono, ci dice ben altro, anzi precisamente il contrario di quanto i poetici narratori di altri tempi gli avevan fatto raccontare.

L'amante sospiroso in giubbetto di seta che noi vediamo riprodotto nei quadretti di genere su una gondola atteggiato a tenore di quarto ordine che al chiaro di luna; intona la dolce canzone d'amore alla dama gentile incorniciata dalle colonnette di un balcone dalle policrome vetrate, è venuto dopo, ma molto dopo del paesano

che con assai meno teatrale apparecchio, ma con assai più di sincerità, alla forosetta del suo cuore raccontava in tono musicale le sofferte pene d'amore. La *villotta* nella forma di serenata è un'invenzione, anche poeticamente, ben più antica del settecento, e figuriamoci poi musicalmente. Se non è certo fra le manifestazioni più antiche, perchè non è la canzone d'amore vera e propria ma di questa un tardo succedaneo, è però sempre una manifestazione che risale oltre la storia e sgorga dal popolo. Ed è un altro errore il credere che la *villotta* abbia dal centro della città esulato fino a raggiungere la periferia lambita dal mare. La *villotta* è nata nei campi come nel mare di cui taluna porta le indelebili impronte nella melodia come nel verso, e solo in seguito s'è introdotta in città e vi è stata accolta dal servile paggetto, dalla sdegnosetta damina, dal cavaliere fatuo, per quella specie di civetteria del signore che talvolta ama mascherarsi da contadino.

Un esempio, magnificamente melanconico, con caratteri dolcissimi quasi meridionali, che ci portano indietro ne' tempi ed in luoghi tanto diversi da quelli abitualmente spasseggiati da brighella, ne riporto a tav. n. 21, delizia delle menti che amano vagare nel regno dei sogni suscitati dai suoni.

Lo riporto come il trascrittore lo ha dato per la prima volta, senza le parole; quanto a me

è stato cantato con de' versi mesti ed espressivi di vera poesia. Alla terza, quinta e settima misura il lettore avrà già osservato la solita conclusione delle parti del periodo su i tempi deboli prolungati, e, sulla fine la molleggiante terzina che vuol essere come una pennellata di colore ambientale.

*
* *

Anche nel Veneto, dicevo altrove, si canta la *Donna Lombarda.* La melodia, pur con delle modificazioni che a prima vista possono farla passare per una nuova confezione conserva l'aria di famiglia della sua capo stipite piemontese, ma alleggerita del *sei ottavi* che importa un peso di tre crome per movimento, che qui diventa invece un semplice *tre quarti*. Per cambio, si arricchisce di suono puro per modo da trascinare spesso una sillaba su due note, dando così l' impressione del primo tragitto fatto sull'acque che le imprimono quel nuovo elemento del dondolio. Le corone ho aggiunto io per fermare l'attenzione del lettore sulla fermata conclusiva della frase sul movimento debole (Tav. n. 27).

Forse la mancanza di materiale e forse ancor più la mancanza mia di avvedutezza nel far le ricerche non mi hanno permesso di riallacciare la lezione veneta a quella piemontese con l'anello

di congiunzione di quella lombarda. E sarebbe stato interessantissimo seguire la stessa melodia passo passo nelle varie modificazioni prese in tutte le regioni d'Italia ove si canta. Il lettore voglia perdonarmi del salto da attribuire magari a mal destro nelle ricerche, non a mancanza di volontà di contentarlo o di mio bisogno da musicologo.

*
* *

A tav. n. 23 è riportato il tema del motivo che nel Veneto, ma forse più strettamente nel padovano, il popolano pose alle parole *Pelegrin che vien da Roma*.

Lo dò unicamente perchè il lettore lo confronti con l'altro, ben più elaborato, che cantasi in Piemonte colle stesse parole, e ne tragga le considerazioni che meglio crederà. Per me entrambi le melodie, niente belle perchè non manifestano alcun sentimento umano prodotto di etnos. In questo caso il verso passato da una in altra regione vi ha preso a prestito un vestito musicale qualsiasi già tagliato e cucito per altra poesia. Così è che in nessuna delle due versioni la melodia corrisponde alle parole.

* * *

Ed ecco a tav. n. 24 poche battute di un tema a più voci.

È per uomini nonostante l'arditezza della parte acuta. Ma questa viene eseguita con voce di falsetto mentre la più grave canta nel miglior centro della voce di tenore o di baritono.

Chi avrà insegnato a questi contadini del Friuli a cantare a più parti armonizzando e ricamando e disponendo le diverse voci in così fatto modo da ricavarne il più ricco effetto di sonorità? Mah! Io direi semplicemente: la natura li ha suggeriti; ma ci sarà senza dubbio qualche grosso storico di cui i nostri cervelli come molle cera si sono abituati a fonografare tutti i *solenni*... giudizi, che dirà l'uomo non saper cantare a più parti per natura, essere l'armonia, il contrappunto e gli artifizi tutti del canto a più parti, frutto storico dei grandi tecnici e il canto popolare polivoco dovuto al canto liturgico. E i più giureranno su tale vangelo.

Ma prima d'abbandonare questa regione piena d'incanti sento il dovere di dare a tav. n. 25 e 26 due saggi di nanna dolcissima.

Il primo, antichissimo, è certo più di un secolo che non ha cullato bambino. Semplice e più che semplice primitiva la melodia che muove a stentati passi nel ristretto ambito di cinque gradi e par quasi dover prender lena prima di inalzarsi fino alla terza e poi alla quinta del tono. Le uniche modeste grazie naturali, il tempo di *sei ottavi* che camminando *andantino* gli toglie del grave e gli presta eleganza di mosse; il modo minore che alla naturale mestizia, non facendo sentire l'alterazione ascendente del sesto e settimo grado, aggiunge l'impressione del modo ipofrigio de' greci. Nella ripetizione finale all'ottava bassa dell'ultima frase è un effetto di eco, col rilasciamento di tutti i muscoli diaframmatici ed intercostali, che riscontrasi talvolta in certa musica etnica ma è più spesso artificio di compositore consumato.

Il secondo, molto più marcato nel ritmo dalle sfuggenti semicrome che fanno accentare di più le crome puntate, ripercussione delle prime sforzate spinte date alla signorile culla nell'andamento ritmico, che oltrepassa facilmente, per successivi slanci, di una terza, l'ottava alta, è in tono maggiore ed è palesemente più moderno e mi pare abbia anche perduto qualche cosa dell'impronta originale del luogo e starei per dire del popolano, senza raggiungere quell'alta espressione raggiunta da altre canzoni della culla di altre regioni

d'Italia, canzoni naturalmente più elaborate dal sentimento materno che dalla dottrina. Melodia ad ogni modo elegantissima.

Il curioso è, come il lettore che abbia pazienza vedrà più tardi, che questa ninna-nanna ha molto di un'antica colascionata napoletana. Che davvero il sole meridionale abbia riscaldato di uno dei suoi più bei raggi la culla del settentrione?

Ecco i tiri birboni serbati al musicografo che non si rivolge direttamente alla contadinesca fonte. Madama Bellemo o vero la sua cultura ha inconsciamente tratto su una falsa via l'incauta studiosa. E bisogna leggere che eloquente pagina l'Adaiewshi ha ricamato sul sentimento umano e il colore etnico di questa *ninna-nanna!*

Ed intanto l'innocente bambinello che crede potersi tranquillamente addormentare cullato dall'amorose braccia di una leggiadra *putela* è invece affidato alle robuste braccia di un vero e proprio *guaglione*

ISTRIA.

Anche dei canti etnici di questa regione dobbiamo pur troppo lamentare la mancanza di una raccolta-studio fatta con quel metodo e ordine che solo musicologi specialisti avrebbero potuto, e dobbiamo ringraziare gli studiosi di dialettolo-

gia che si sono dati la pena di raccogliere qualcuna delle melodie che accompagnano le poesie da essi studiate, poichè è solo mercè tale materiale, per quanto scarso e disordinato e non fedelissimo, che, sottoposto alla maggior quantità possibile di audizioni di controllo da parte di istriani, possiamo tentare un saggio di indagine critica della etnofonia istriana.

Sbocciata sulle coste adriatiche, dal digradare dell'aspro Carso verso il mare, occhieggia tenera Venezia, la fatata regina dell'acque, dal golfo di cui fan parte entrambe ed entrambe disegnano le coste colle braccia tese a mezzo cerchio quasi affettuose sorelle che si tengan per mano. E la minore delle due, dai canti dei pescatori di Chioggia riceve, nelle serene notti estive, trasportata dalla brezza marina, la dolcissima eco di cui ritrae luci e colori.

Ma pur l'Istria è ricca di canti suoi, come tutte le terre d'Italia e tali canti rimanda in generosa gara sonora alla madre patria per la superficie dell'acque. Canti ben italiani dunque, fiori di uno stesso stelo, di una passione di un'anima stessa, su i quali nulla ha potuto l'influsso delle genti slave, serbi, sloveni, bosniaci, perchè i caratteri della loro musica troppo si discostano dalla etnofonia veneta-italica perchè questa ne potesse raccogliere anche il minimo elemento.

I canti della regione sono generalmente po-

veri di movimento e disadorni di abbellimenti se se ne toglie l'acciaccatura, o appoggiatura breve, che per la brevità dell'intervallo spesso non arriva al semitono dalla nota reale su cui posa l'accento, e del valore che tanto si identifica in movimento emozionale sonoro che non viene avvertito come un vero e proprio abbellimento musicale ed è quindi spiegabile come sia stato finora trascurato dai trascrittori. Per questi caratteri le melodie, per lo più tristi, si riallacciano a tutte quelle che, dirò così, rappresentano la prima linea di canto popolano nazionale italico costituita dal Piemonte, Lombardia, Veneto, che si prolunga fino a questo capo della costa adriatica.

Noi dobbiamo contentarci qui di prendere in esame le canzoni del popolo di Rovigno, centro fortunatamente conservatosi fra i più puri di tutta l'Istria da stranieri contagi.

***

La melodia che fra tutte mi pare più importante riportare è questa con la quale anche in Istria si canta la *Donna Lombarda*, pur qui trasmigrata chi sa mai da quanto tempo. Siamo alla terza lezione di questa popolaresca canzone che pare essere fra tante quella che gira più disinvolta per maggior numero di regioni e quel che più

conta, senza troppo perdere del suo carattere originario, conservandone anzi, quel tanto che potrebbe servire di spunto a più di una acuta osservazione (Tav. n. 27).

Qui il $^6/_8$ della *Donna Lombarda* piemontese da noi riportata è trasformato in un $^3/_8$ ma l'unica differenza reale fra le due melodie è che mentre la prima si lega alla poesia in ragione di una nota per sillaba in modo da ottenere un così detto canto sillabico; nella seconda invece, per la maggior parte, ad ogni sillaba corrispondono due note in modo da formare un canto vocale. Questa differenza tecnica fa sì che il primo sia più deciso e semplice mentre questo più dolce ed agile e dal trascinarsi delle sillabe su due o tre oscillazioni di suono, accentuata dall'iniziale spinta delle due semicrome, acquisti il carattere proprio dei canti del mare da cui figliarono tutte le barcarole.... più o meno artistiche. Ed anche nella semplice linea è notevole la salita agli armonici superiori col quale incomincia il tema piemontese e l'ondulazione nella quale si mantiene tutta la melodia istriana. Entrambe però cominciano in levare, la prima frase finiscono in tempo debole, da vere canzoni etniche, e la seconda frase di chiusa *Amememe* hanno simile, quasi con le stesse note, salvo un rilevamento ultimo in quella rovignese. Fra la *Donna lombarda* istriana e quella veneta le

differenze sono meno sensibili, eppure in quella dell'Istria i caratteri montanini della lezione piemontese si attutiscono ancora più mentre quelli dirò così liquidi che compariscono in quella veneta vi si accentuano in modo tanto notevole da farne il suo colore essenziale.

*
* *

A tav. n. 28 riporto uno stornello, per contenuto poetico e musicale totalmente diverso dal tema precedente.

Ma io lo riporto, più che per altro, perchè dimostra essere questa forma musicale fra le più recenti della musica etnica. Lo stesso *muttetu* sardo, ben più antico, non è certo fra i tipi melodici più arcaici che vanti la Sardegna. In quest'esempio istriano è un'aria di famiglia col *Fior di giaggiolo* mascagnano che sorprende ma di cui tenendo conto della comune origine etrusca di questa forma di canto popolare in tutta Italia non è possibile più fare le maraviglie e ci fa pensare ad un innesto toscano fatto dal Maestro livornese in territorio siciliano. Alla terza, ottava e ultima battuta la conclusione dei tre diversi periodi musicali avviene sul secondo movimento cioè il debole e vi si prolunga.

*
* *

E non posso trattenermi dal riportare ancora (vedi tav. n. 29 e 30) due altri temi, tanto il loro fondo patetico, incorniciato nel primo dal *quattro quarti* in cui muove qualche croma col punto seguito da semicroma, nel secondo dal *sei ottavi* in cui si racchiude il movimento più elegante della danza etnica, mi pare colorato di lievi sfumature atte in sommo grado a commuovere quando siano, come qui, unite ad una tessitura piuttosto ardita che costringe le voci non educate agli atlettismi da circo dei cantanti da palcoscenico, ad una emissione di falsetto adombrato dalla bocca semichiusa, di un effetto caratteristico.

*
* *

Stesa così, come invincibile baluardo, una rete di italici canti da Nizza a Rovigno, senza curarci di frugare oltre negli estremi limiti su in alto ove vanno divulgandosi e imponendosi colla loro dolcezza e colla loro forza, volgiamo i passi verso l'interno sicuri, man mano che c'inoltreremo, di trovare sempre più ricca messe di voci arcane ed incantevoli nell'aria diffuse come l'oro de' raggi del sole.

ROMAGNA ED EMILIA.

Nonostante la denominazione di Romagna siamo sempre molto in alto perchè le musiche di questa regione non portino traccia della etnofonia che chiamerò alpigiana. Eppure in qualcos'altro vi trapela già il meridionale. È un alito caldo di passioni violente, uno slancio verso l'acuto cui s'arriva per le note sciolte dell'arpeggio, un arricchimento d'espressione musicale a sottintesi che non possono lasciare dubbio alcuno nel critico appena pratico di questi studi.

***

Sono lieto di imbattermi alla bella prima con persona conosciuta: la *Donna lombarda*. È arrivata anche qui, in viaggio di piacere, dato che una melodia è una consolazione dell'animo anche quando, mesta, spreme dal ciglio qualche lacrima.

Il maestro Pedrelli, che ne è il primo trascrittore, dà la melodia colle parole:

Vutti ch'a t'êma sacra curona,
Vutti ch'a t'êma sacra curona,
Ch'a j'ho il marì, Ch'a j'ho il marì
C'ha j'ho il marì.

Io mi permetto darla (vedi tav. n. 31) colle stesse parole con cui l'ho data per le altre regioni. Ciò a rendere più facile la comparazione, più evidenti i caratteri simili e dissimili che sono fra le varie lezioni. Così pure, a me pare che il Pedrelli avrebbe fatto meglio, anzichè segnare il valore del *do* finale con varie figure legate, tradurlo con un solo valore con la corona sopra, non avendo la nota finale durata fissa ma solo quanto la capacità polmonare dell'esecutore consente.

In tre ottavi (che in realtà non sono altro che il tre quarti) e cioè in misure divise in tre movimenti come le tre lezioni riportate della sua omonima.

Nonostante la maggior distanza si avvicina di più a quella piemontese. La melanconia della tonalità minore è accresciuta dall'acuta tessitura della seconda parte della prima frase che costringe il popolano ad una emissione vocale in falsetto a bocca semichiusa, di un effetto etnico assolutamente caratteristico. Al riguardo della tonalità anzi è mesta più della piemontese e dell'al tre che sono tutte in maggiore.

Lo stornello romagnolo ha, come il lettore può verificare nell'esempio a tav. n. 32, le forme comuni allo stornello del Lazio ed a quello toscano.

Forme comuni, e ove dicasi stornello, faci-

le sarebbe anche ad un musicologo consumato e di udito sottile, il cadere in errore nell'assegnare ad uno stornello più un centro che un altro. Eppure anche in questo genere qualche differenza di stile vuolsi notare e mentre quello della Toscana è più sciolto, franco e svelto e da ciò gaio, quello romagnolo al contrario si serra in una linea che ha del più mesto nel tono minore che ne annuncia la maggiore primitività.

***

Un gran respirone di sollievo mi viene dal fondo del cuore per questa regione poichè oltre al precedente coscienzioso studio del Pedrelli essa ha pure, come pur troppo poche in *Italia*, il suo appassionato studioso di etnofonia, e lo ha, per maggior letizia, nel suo più caro e vero artista del suono che *l'etnos* musicale raccoglie nelle varie forme, ed appresta in forma di materiale da studio ai musicografi e in forma di gemme incastonate in lavori d'arte, cioè nei suoi melodrammi. Così è che gli altri temi che dò per questa regione, li devo alla cortesia del maestro Pratella che mi consente, e gliene porgo pubbliche grazie, di toglierli dalle ancor fresche bozze di un suo libro in corso di stampa che precede questo mio e, al momento, non so se

col mio possa avere affinità d'intenti o dissensi di vedute critiche.

*
* *

S'alternano nello stornello (Tav. n. 33), i tempi di tre, due e quattro quarti, ma non producono, come parrebbe dovere, alcun senso d' instabilità e d'incertezza ritmica. Notevolissimo è il trovarci il gruppetto, che già di per sè è l'abbellimento più evoluto, e trovarcelo nella forma più completa di quattro note. Un altro fatto del pari degno dell'attenzione dell'archeologo della musica è l'apparizione di quel *la bemolle* che comparisce nel gruppetto di tre note nella seconda parte del *ritornello*. Ed io non ne vedo alcun perchè, della comparsa di un tal suono estraneo, e non saprei attribuirlo che ad un ritorno momentaneo al molleggiamento primitivo della gola del cantore già da lunghi secoli avvezza alle precisioni del sistema temperato.

*
* *

Nella Romagna usano il canto a più voci che arrivano a dividersi perfino in sei parti; tre femminili in alto, tre maschili al basso.

Questo da noi riportato a tav. n. 34 è graziosissimo con quell'elegante terzina di biscrome

ad uso di abbellimento vocale di effetto dolcissimo, che gli tolgono quel che di volgare suole avere questo genere di canzoni multivoche. Perchè, intendiamoci, se pur vi sono procedimenti di origine e stile montanino non è qui certo luogo a parlare di primi spontanei processi armonici o contrappuntistici. In questo genere di canti il fatto evolutivo è già avvenuto, completamente avvenuto. Si tratta di armonia più tosto che di contrappunto vocale, già passata attraverso la storia. Chi l'ha creata o la canta certo di scienza musicale non sa, ma ciò non toglie che inscientemente non abbia forse per atavismo, raccolto elementi storici o dotti della musica e li applichi istintivamente.

Nonostante tutto quanto abbiano detto finora anche ne' cori montanini, si o no *contaminati dalla* cittadinesca volgarità, il famoso cantare per terze si palesa di germinazione spontanea e non scolastico come vorrebbero i parrucconi della scienza musicale che, vedendo sfuggire ogni cosa al loro dominio nè sapendo a che afferrarsi, almeno questo procedimento, il più semplice in fin de' conti, vogliono difendere a tutti i costi come invenzione di loro trattatisti, carcerieri e farmacisti di ogni manifestazione d'arte che vogliono tenere sotto chiave e ridurre in pillole.

*
* *

Ma in ogni regione la voce più dolce è quella che culla il pargoletto e che ognuno di noi vorrebbe ci fosse per cullarlo ancora quando uno di quei dolori, che talora passano nella vita di un uomo come una tempesta che schianta anima e cuore, fa invocare la madre che non è più. Vedi a tav. n. 35, 36 due di tali voci.

Nelle Romagne come in Sardegna come in Norvegia come presso i Siù d'America o le tribù dell'Africa centrale, più o meno evolute, più o meno fiorite, è lo stesso ascendere della voce, le stesse *note lunghe* veramente cullanti e *conciliantí il sonno*. È un fenomeno troppo identico e troppo identicamente sentito perchè nella sua manifestazione fonica possa aver ricevuto palesi e sostanziali differenze unicamente per essere sbocciato dal cuore di mamme appartenenti a popoli e regioni diverse.

Certo queste della Romagna, raccolte dal Pratella, sono fra le più semplici, ma non per questo delle più antiche nè delle più espressive.

Non delle più antiche perchè non è l'estrema semplicità che sia indizio di maggior antichità, talora anzi essendo il contrario. Qui poi la troppo regolare quadratura e l'assenza di ogni movimento ritmico che palesi l'interna emozione o

almeno il fatto materiale del dondolio esclude essere una diretta manifestazione sentimentale, umana. Non una nota col punto e seguente semicroma, non una reale emotiva acciaccatura. Per di più il fatto della tonalità maggiore moderna contrasta alla prima espressione fonica del sentimento che è e deve essere nel contesto musicale della ninna-nanna.

Strumenti da gabinetto di scienze, positivi, matematicamente precisi, incapaci del minimo tradimento o distrazione, l'*ergografo* ed il *dinamometro*, hanno, per moltiplici, lunghe e minuziose esperienze, concordemente segnalato il rinforzarsi del loro lavoro sotto l'azione del tono maggiore e il rilasciarsi e infiacchirsi alle musiche in tono minore, il che accerta non essere un vuoto assioma esistere una musica energetica ed una deprimente, essere il tono maggiore indice e fonte di forza e di gioia, di attività insomma; e il minore, espressione e dare impressione di mestizia, accasciamento, indebolimento delle facoltà intellettive e muscolari. Ciò provato, noi non possiamo credere mettersi la natura in contradizione con se stessa e dettare alla madre, come sonnifero pel suo bambino, una melodia che ne possa, in qualche guisa, destare le energie e quindi turbare e ritardare il riposo. Noi vediamo al contrario come il guerriero selvaggio, dalla natura guidato, intoni le sue marce in tono mag-

giore e con marcato ritmo capaci di sollevarne ed ecitarne le energie necessarie alla fatica ed il coraggio indispensabile ad affrontare i pericoli della guerra, come il pastore arabo sa bene per istinto e per primitiva osservazione, scegliere fra la sua musica quella da intonare mentre il gregge pascola perchè questo ingrassi, e come la madre di tribù primitive intoni, per squisito istinto materno, le sue ninne-nanne in tono minore con note prolungate e a voce sommessa in modo da riunire i tre grandi coeficenti deprimenti del suono, meravigliosamente atti a predisporre al riposo e conciliare il sonno.

Queste modeste nostre conclusioni urtano e sono in contradizione con quelle cui è arrivata l'Adaïewsky nel suo studio sulla *Berceuse populaire* in cui prende in esame ben diciannove ninne-nanne di diversi paesi, e contrasta anche col famoso tono minore che sarebbe stato dagli antichi, greci compresi, considerato bellico per eccellenza, così come pare contrastare alla comune psicologia musicale dello scozzese il quale anzichè di sonanti metalli o come più volgarmente dicesi di corni e trombe, si serve della cornamusa come di strumento incitatore alla pugna.

Ma, che farci ? È ventura ch'io debba contrastare in molte cose alle affermazioni dei miei predecessori. Anche qui la natura mi dice altri-

menti di quanto gli studiosi hanno finora affermato della ninna-nanna.

Sicilia, Sardegna, Corsica forniscono esempi puri di ninna-nanna con caratteri generici primitivi, preistorici, che confermano le nostre modeste conclusioni tratte dagli stessi fatti forniti ci da i molti esempi studiati.

Una ninna-nanna degli indiani Cerochi d'America (vedi tav. n. 37) valga d'esempio al lettore che volesse prendersi il gusto di istituire raffronti, approfondire ed allargare le indagini.

Sarà sempre interessante un nuovo studio su un solo genere di canto popolare, impostato su larga base con riferimenti a popolazioni viventi tutt'oggi nello stato di primitività la più assoluta.

*
* *

Chiudo questo capitolo, per non smentirne l'intestazione, con una melodia puramente emiliana detta *cantäda a la disteisa*, e cioè canto per eccellenza, in cui lo scopo principale è il suono come musica, ampio e disteso vocalmente.

Quando ne intesi parlare me l'imaginai un canto d'amore, chè nei canti d'amore, nelle serenate, o tristi o lieti che siano, più che in qualsiasi altra forma di canto la voce va distendendosi in vocalismo puro, ma uditolo cantare dovetti ricredermi.

Come il lettore vede a tav. n. 38 in realtà è un superbo esempio di canzone della culla. Ne ha tutti i peculiari caratteri. Il tono minore, il passo breve procedente per gradi, l'estensione pentatona, la linea melodica ondeggiante, le lunghe fermate, la disposizione della frase in pretto stile di ninna-nanna, con la cadenza dalla sopra tonica anzichè dalla sensibile. Ninna-nanna dunque e primitiva per giunta. Esempio degno di studio e da essere segnalato all'attenzione dei giovani musicografi.

TOSCANA.

Da questa Toscana che tante gioie m'ha dato nello studio della sua storia piena di mirabilissimi fatti, da cui emana tanta luce di civiltà che l'Italia prima e il mondo tutto poi dovevano restarne illuminati per tanti secoli; che tanta gioia m'ha dato nell'ammirazione dei suoi patriotti insigni di cui qualcuno, come il Ferruccio, nel sacrifizio sublimi; nella contemplazione degl'innumerevoli capolavori dei suoi pittori, scultori, architetti, cesellatori, orafi, artisti tutti per ogni ramo veramente eccelsi; nell'assidua lettura dei suoi scrittori poderosissimi e di pensiero e di forma, e nel tragico come nel comico, nel soave come nel satirico, da Dante a Guerrazzi, da

Boccaccio a Giusti; nello studio dei suoi musici che dalla *Camerata Fiorentina*, e dai suoi grandi poeti che nel cantare i propri versi crearono forse con nuovi metri nuove melodie, fino ai maestri viventi che sono pure i nostri di maggior fama, dalla Toscana dico grandi gioie mi ripromettevo anche nello studio della sua canzone del popolo.

Vero è che per un altro mio studio alcune preliminari ricerche condotte nel campo strumentale non mi avevano fruttato quasi nulla e che le melodie già raccolte e pubblicate da altri non mi davano grandi speranze, speravo però nell'incognito che talvolta serba le più gradite sorprese e questa volta, rappresentato dall'aiuto di un musicologo toscano professante, per giunta, à Firenze, poteva essere per me un vero scrigno.

Nella giustificata smania dunque che mi bruciava l'animo di leggere le canzoni gentilmente favoritemi dal detto musicologo, se pur non era la speranza di potermi trovare innanzi a' resti di una canzone etrusca, come talvolta, nelle lunghe passeggiate archeologiche su per le colline e le incolte terre che fan corona alla mia città natale fra i fittili cocci che andavo raccogliendo qualcuno ne ritrovavo di etrusca fattura, vi era però nell'avida lettura una segreta inconfessata speranza di ritrovarci l'eco delle can-

zoni che, dal medio evo fino al settecento, empivano l'aria delle serene notti di maggio di Fiorenza odorosa e innamorata del pari che sanguinosa come a' tempi dello sciagurato Lorenzino de' Medici.

Ed io l'accarezzavo quella speranza perchè chi mi favoriva i canti era quello stesso professor Bonaventura che della Toscana sua va da tempo studiando amorosamente la storia della musica e più particolarmente di quel periodo che dal XIII secolo arriva fino a' nostri giorni. Che ne ha studiato dal lato musicale i tre grandi poeti: Dante, Boccaccio, Petrarca. Ma ogni audace volo è caduto frustato all'ali dal solito monito: in Italia non vi è, per ora, posto *alle ricerche sulla etnofonia*; è caduto appena scorso il breve foglio di carta da musica accompagnato da preziose notizie.

L'erudito donatore mi scrive: «Può star sicuro che questi canti sono *realmente* puri da ogni inquinamento».

Il giudizio è autorevolissimo e certo giusto, ma non per questo vale a ridarmi la ripromessami gioia. Essa è caduta come foglia al chetare del vento.

Sono puri da ogni inquinamento? D'elementi musicali etnici di altre regioni non metto in dubbio, ma si può del pari star sicuri lo siano da contatti e mescolanze con la musica dotta?

Se non sono volgari come alcuni di quelli che ho dato del Lazio, se pur sono invece fresca creazione contadinesca, risentono però troppo dei tempi per modo che molto han perduto non solo dei caratteri originali primitivi ma anche di alcuni caratteri propri alla musica del popolo in genere. Si sono cioè un po' imbellettati di decisa tonalità moderna, incorniciati di quadratura e stabilità fraseologica e ritmica, messo il rossetto degli sfacciati salti melodici, ingioiellati di troppi ricercati abbellimenti che hanno del fiore artificiale un miglio lontano e niente del fremito passionale che è la vera ed unica sorgente dei principali abbellimenti musicali.

Riporto a tav. n. 39 il primo tema che è, nel testo come nella musica, nella essenza come nella forma, il vero e tradizionale stornello toscano.

Non è, no, il ricordo d'averlo udito, tolto alle pure aure de' colli toscani, trascinato sulle putride tavole del *caffè concerto*, prostituito dalla laida bocca di un comico che, come di ogni parola sottolineava con la voce, col gesto, con lascivi sguardi bistrati, un doppio osceno senso così di ogni frase melodica contaminava la rubesta freschezza montanina con stiracchiamenti, abblandimenti, assottigliamenti vocali di mala femmina che getta l'esca; non è ciò che mi turba il giudizio, ma è in realtà tutto il suo orga-

nismo, la sua anatomia come la sua fisiologia che me lo rivelano se non moderno almeno ammodernato dal contatto che anche il contadino, senza saperlo nè volerlo, ha subito della musica qual'è oggi. Nella sola chiusura di ogni frase, o membro di periodo, che cade sul movimento o porzione di movimento debole, è una traccia del canto primitivo popalaresco, ma pel resto, anche nel vario modo con cui si ripresenta atteggiata la stessa frase, dimostra una elaborazione assolutamente storica. Questo canto, del resto, era già stato dato fin dal 1891 dal Foresi in una sua raccolta di canti popolari, ed io fin dall'ora lo avevo giudicato, per canto storico.

Così pure storica è l'altra melodia di tav. n. 40 colla quale le tessandole di Pisa accompagnano il loro lavoro.

Il Bonaventura me lo offre accompagnato dalla classica citazione del Leopardi sul *perpetuo canto* che segue la mano che percorre *la faticosa tela.* Ma non è, come potrebbe far credere la citazione, melodia scaturita dal lavoro. È semplicemente una graziosa canzone favorita dalle tessitrici a svago della faticosa loro opra. Ben altrimenti primitivi, veri canti sorti dal lavoro, sono quelli con cui il contadino educa e guida i giovenchi all'aratro nei feudi di Val di Mazzara in Sicilia o in alcune contrade di Francia o quelli già citati dei battipali di Venezia o

quelli coi quali in Sardegna ed in altre parti d'Italia, e in tante altre regioni dell'Africa e delle terre glaciali, dell'Oceania e dell'Asia si rendono eguali, sincroni, precisi i movimenti tanto svariati dei quotidiani lavori.

La terza canzone è di Livorno (Tav. n. 41).

Mi sbaglierò, ma, a mio debole giudizio, non solo in questa canzone non è neppure traccia di etnofonia, ma la melodia di gusto popolare, non contadinesco, un tantino graziosa nelle prime quattro misure, cade addirittura nel volgare nella diciassettesima e diciannovesima battuta nonchè in quegli altri punti che il lettore anche profano vedrà da sè tanto sono evidenti. Quando la cantarello a me stesso, non sonano alla mia immaginazione chiare voci di gruppi di buoni contadini vicini al pagliaio, al cumulo di fieno, o innanzi alla porta della loro cascina, ma il battere del passo sul selciato cittadino, sguaiate voci uscenti da neri profili di giovinastri.

*
* *

Anche il Billi nello stornello di Valdichiana di cui ha dato la melodia nelle sue *Poesie chianajuole* non ci fornisce nulla di nuovo. Siamo al solito tipo etnico sì ma musicalmente storico. Rispecchia cioè il carattere regionale, se si vuole, ma ammaestrato, così è moda il dire,

dal tempo, dalla civiltà in fine che l'ha verniciato a modo suo. E bravo a chi riesce grattar via la superficie per mostrarne il corpo. Io, a buon conto, riporto lo stornello perchè il lettore veda da sè ed abbia almeno un'idea del canto toscano qual'è oggi (Tav. n. 42).

Potrei ancora del genere riportarne altri, ma sarebbe inutile ripetizione col pericolo di cadere nel peggio e perciò me ne astengo.

Ma posto che sono stato costretto a servirmi spesso delle melodie trascritte negli studi sulla poesia dialettale per poter dare un'idea della musica di una data regione, il che valeva una lode a' raccoglitori occasionali, serviamocene almeno una volta per dimostrare come talvolta abbiano raccolto male. Il Giannini, tanto reputato come raccoglitore di poesie dialettali toscane, ha voluto darne anche la melodia di una cantata nella montagna lucchese, per lui trascritta dal dott. Adolfo Taddei, che riporto a tav. n. 43.

Ma ha sgarrato. Questa melodia non è del popolo ma del volgo e sol più tardi forse dal popolo e assai parzialmente raccolta. Per di più non toscana nei caratteri, anzi, come suol essere della melodia volgare intrugliata di dotto, ha tanto d'italico quel tanto appena da non essere presa per straniera.

*
* *

L'unica melodia che a me pare degna d'essere riportata come esempio di etnofonia toscana è la cantilena del *Maggio*, raccolta a giusto complemento delle notizie fornite dal D'Ancona, dal prof. Gamussini, che così ne discorre: « La cantilena del *Maggio* è sempre la medesima e uguale nell'Appennino toscano e nel modenese, se non che oltre ad un uso maggiore o minore di fioriture ad arbitrio del cantante è frequente nel modenese l'uso di appoggiare sulla quinta nota. Tra l'una e l'altra strofa è costante un intermezzo di violini, i quali durante il canto hanno soltanto da secondare con accordi leggeri.... Per capire queste melodie bisogna trovarsi nella solitudine del monte, quando in quell'ampio silenzio, appena rotto dal mormorio del fiume nell'abisso, giunga all'orecchio la voce di un montanaro che canta: in quelle note, poche, lunghe, intonate con tutta la forza del petto, par di sentire l'aspirazione dell'uomo verso l'infinito » (Tav. n. 44).

Io a quanto altrove ne dico, qui soggiungo che mi par essa melodia veramente del popolo, ma con uno sviluppo melodico e di abbellimenti che la indicherebbero nata in periodo storico. Quanto al violino che l'accompagna.... una

parrucca o una dentiera talvolta passano per capelli e denti veri, ma una violinata in piena solitudine del monte, coll'altro di poetico che ci vorrete aggiungere, mi par tale da farvene rimanere queta ogni aspirazione, fosse pure diretta non verso l'infinito ma anche solo solo verso l'umile verità.

LAZIO.

Troppa civiltà e uniformemente progressiva, senza salti nè scosse, è passata su questa terra che può ben dirsi « polvere d'eroi » e troppo strettamente è circondata da altre terre che del pari vantano lo stesso movimento di civiltà cominciato fin da' primi periodi storici e proseguito fino a' dì nostri, per poter sperare di rintracciarvi una canzone popolana che avesse, musicalmente, una fisonomia etnica spiccata. Il Lazio come l'Etruria, Roma come Firenze, rappresentano, sono l'Italia tutta nei suoi caratteri generali di nazione.

Ciascuna regione ha uno, talvolta più dialetti suoi, ma quando vuole cogli altri fratelli comunicare ricorre alla lingua madre, l'italiano. Si può essere Piemontesi, Toscani, Sardi, Corsi, ma si è pure italiani. E questa italianità ch'è in tutti noi, irraggia dal Lazio e dalla Toscana, si com-

pendia in Roma come in Firenze. Lingua toscana in bocca romana, afferma un detto e non invano. Ma dove è più forte il carattere generale di una Nazione, meno facile, se non pur impossibile rintracciarvi il carattere particolare della regione. E il caratere nazionale se ha radici profonde antichissime, etniche e storiche, è però pur anche così ammodernato e progredito che dell'antico nulla si scorge o è possibile sceverare essendo che il moderno, per essere della stessa essenza, a quello antico mirabilmente s'è fuso.

Ma nonostante tutte le suddette cose molte sono in tutto il Lazio le vestigia della grandezza di Roma antica e nonostante la tanta civiltà nazionale molti nel Lazio i caratteri e i costumi primitivi che vanno coi dialetti verso la periferia fondendosi a quelli delle regioni limitrofe. E io sono sicuro che pazienti e metodiche ricerche condotte su larga scala e specialmente nelle zone meno coltivate e più lontane dai grandi centri civili, potrebbero dare notevoli risultati mettendo in luce canti etnici primitivi, con evidenti riflessi della musica greco-romana, canti della prima chiesa cristiana, canti risalenti alla più alta preistoria.

In uno degli ultimi numeri della « Riv. Mus. It. », a proposito non so di quale libro, il recensore a certo punto impreca al nostro Governo che ignora o vuol ignorare l'esistenza di colonie

di contadini viventi a pochi chilometri da Roma non meglio dei selvaggi d'Africa. Di tali miserevoli colonie avevo, a dire il vero, già letto e udito parlare altre volte, come nei modestissimi studi archeologico-etnografici che da vari anni vado facendo, ho preso conoscenza delle capanne ricovero dei pastori laziali che conservano il tipo preistorico, ma di questa incuria ufficiale, io non posso far a meno di rallegrarmi pubblicamente in nome della musicologia. Nè per questo il lettore mi creda meno umanitario di tant'altri, poichè in questo caso sono come lo studioso di patologia il quale si compiace e trova desiderabili i fenomeni unici e rari che si presentano alla sua avidità di scienziato, per quanto dolorosi e terribili pel paziente. Come musicologo dunque io mi rallegro tutte le volte che scopro un cumulo di umanità che come povera carne malata marcisce senza che una mano pietosa ne allievi, con un sacro lavabo, le sofferenze. Me ne rallegro perchè più misero più barbaro più lontano da ogni lume di civiltà si mostra un popolo, una tribù, una famiglia, e più antiche, pure preziose spero che il volenteroso musicologo possa trovare le vestigia del canto quale era in lontane epoche, presso l'uomo delle prime età.

Ma forse spero invano perchè se pure il Governo non sarà sollecito e dovesse tardare ancora cento anni a portare un raggio benefico di ci-

viltà nelle deprecate colonie di contadini che vegetano vicino alla capitale, arriverà sempre troppo presto, prima cioè che qualche nostro studioso di musicologia si decida a scuotersi di dosso l'orrore del movimento e dello studio diretto sulla natura, orrore che lo suade ed astringe a vivere piegato in due su le polverose fungaie chiamate codici e allo stesso tempo lo dissuade di sacrificare qualche giorno al moto, all'aria per compiere le opportune indagini e vedere coi *suoi occhi, udire* colle sue orecchie cosa c'è d'interessante da fissare sulla carta o sulla cera di un cilindro fonografico — il che partendo da una città come Roma non dev'essere poi così difficile come impossibile sarebbe a me partendo da Cagliari per l'interno dell'isola — presso le già *dette* colonie, di rudimenti del canto, delle cadenze della parlata e dei richiami che forse si trovano ancora puri come erano all'epoca della pietra e del rame originali e preziosi, non intorbiditi, non falsati dalla invadente civiltà.

Ma tutto ciò per ora non è che rammarico e pio desiderio.

*
* *

Arriverà sempre troppo presto il governo ed anche la civiltà se pure non corresse come ora corre, coll'automobile, col telegrafo, coll'areoplano, e riandasse, come una volta andava, senza

frette e impazienze, sul tardo carro a buoi. Arriverà sempre troppo presto perchè i signori musicologi hanno, come Ulisse, le orecchie turate per la maggior parte con cera, contro i dolci richiami della sirena della canzone popolare.

E i richiami per il Lazio ci sono stati e allettatori quant'altri mai e modulati proprio ne i punti ove quanti della musica fanno il proprio supremo gaudio convengono e quindi uditi. Ma chi li ha ascoltati? I musicologici d'Italia sono come gli uomini della parabola di Gesù che avevano le orecchie ma non udivano.

Nel campo dell'arte il Puccini ha, nell'ultimo atto della sua *Tosca*, genialmente fatto sentire la voce del popolo romano. Tutti conosciamo quel quadro. Crepuscolo mattinale sulla terrazza di Castel S. Angelo. Ancora pungente la brezza; la luce incertissima ancora. Le campane delle molte chiese della città eterna l'un l'altra s'interrogano e rispondono con effetti di eco, di nebbie, di evanescenze. Lontano, come l'esile voce della cannula d'avena, s'alza un canto. È un monello, un pastorello, un passero umano che intona il suo primo trillo a rincuorarsi nella tristezza dell'ora, a riscaldarsi le intirizzite membra nel gelo del rovaio. Il canto non è allegro nella melodia come nelle parole. È la poesia del quadro come lo scenario ne è la prosa. Io non so se il Puccini l'abbia tolto dal vero, ma questo stor-

nello del vero ha tutti i caratteri etnici e cronologici ed è magnifico d'espressione d'animo che non conosce gl'infingimenti cittadini, e bisogna udirlo eseguire non come oggi si fa anche nei più grandi teatri e tradendo il pensiero dell'autore, da una donna, ma dalla voce di un ragazzetto, per intenderne tutto il valore. Se non è etnofonia è degno d'esserlo.

Nel campo della musicologia i richiami sin'oggi sono; il saggio del Parisotti, la raccolta del Marchetti.

Molto meno sarebbe bastato, a qualsiasi Ulisse, per spezzare i lacci che solidamente l'avvincevano alla sua nave e gettarsi in braccio alle sirene del canto etnico, che non sono poi così traditrici come l'altre della mitologia. Ma a' musicologi non sono specchietti che valgano ad attrarli nelle reti da uccellare. Essi badano al sodo e beccano dalla poltrona la polpetta già confezionata degli antichi musici cui basta una spolveratina per essere rimessa a nuovo. Così non si scomodano ad andare in cerca di un ipotetico frutto, fosse pur saporoso e profumato come una pesca.

*
* *

Alla Esposizione internazionale di belle arti tenuta in Roma nel 1908 figurava un quadro, se mal non ricordo del pittore Giovanni Costantini,

intitolato *La poesia del Lazio*. In esso sono figurati, in gruppo, lavoratori dormienti nudi, all'aperta aria de' campi, vicino ai quali un po' più in fondo, ed evanescente quasi visione, una giovinetta in atto di pizzicare le corde di una cetra par rendere più dolci i sogni degli stanchi dormienti col suono lieve del suo strumento. A me che non intesi allora e non intendo ora il significato del quadro, più giusto parrebbe chiamarlo fantasia che poesia del Lazio come all'artista piacque.

Ma se nel Lazio nudi non dormono all'aperto i lavoratori e non più vi risuona il suono della cetra da troppo lungo tempo caduta in polvere, ancora al canto, or non è molto, univa la sua voce il colascione rustico, emblema di improvvisatore e verseggiatore di strada, degenere figlio della olimpica cetra e della lira; come tuttora anche in grossi paesi e cittadelle intona ed allieta le paesane danze il rusticale zufolo di mazza in sugo o di canna, istoriato di primitivi disegni; come infine nelle ingenue novene del Natale ancora mormora sommessa le pastorali cantilene la cornamusa, cioè *l'utricularium* o *tibia utricularis* tanto diffusa presso i pastori dell'antica Roma. Ed io non dispero ancora che qualcuno non vi sia che mosso d'amore raccolga gli ultimi echi della evanescente canzone popola-

na in modo più esauriente e scientificamente esatto di quanto finora non si sia fatto.

Sin ora dunque un vero e proprio studio sulla etnofonia laziale non c'è ma, come già dissi, solo tentativi di studi, ed in mancanza di meglio di questi ci serviremo.

*
* *

Il primo, credo, che delle melodie del popolo romano si sia occuppato e con una tal quale competenza, che in altri rami all'infuori dell'etnofonia, era grandissima, è Alessandro Parisotti nome ben noto nel campo musicale. Di lui sono i due esempi che qui riporto (Tav. n. 45, 46).

Il primo, a mio giudizio, rimonta ad antichissima epoca, forse al primo periodo storico della musica. Potrebbe quindi risalire all'epoca greco-romana in cui la musica era già oggetto di studio e posta fra le scienze come fra le arti, ma in cui la musica dotta era per gli scienziati piuttosto campo di speculazioni teoriche che applicazioni pratiche, mentre la musica popolare aveva acquistato un sì notevole sviluppo nel campo vocale e strumentale da imporsi a tutta la musica dotta come in appresso, come sempre. Un così grande e maraviglioso sviluppo che ancora ne è traccia nelle odierne musiche campestri. Il canto in questione infatti ha tutti i caratteri della mu-

sica popolare maturata nel periodo neroniano, che è, checchè ne dicano gli storici che lo chiamano di decadenza, quello fra i primi periodi storici in cui la musica si sviluppò maggiormente conquistando le più raffinate sottigliezze tecniche che fosse possibile, e che per certi caratteri si riallaccia e si mostra stretto parente a quel canto del Maggio che anncora non è molto si cantava nell'Appennino Modenese e in quel di Pisa.

Il secondo tema è di una ninna-nanna, indi doppiamente prezioso; per la sua alta antichità e semplicità in cui si rivela schietto il carattere etnico e l'umano, per lo studio di comparazione con gli altri canti similari delle altre regioni d' Italia cui si presta benissimo. « Canto melodioso e tranquillo con cui si sogliono addormentare i bambini cullandoli in seno e stando sopra una sedia posta fuor d'equilibrio. Le due lunghe fermate sopra quell'*o o o*, servono così bene ad indurre alla quiete del sonno o a calmare il pianto del bambino restio ». Così il Parisotti e tanto bene che a me nulla rimane aggiungervi.

*
* *

Mi è occorso spesso nei miei studi di parlare di musica involuta, di quella materia musicale che trovasi molte volte in germe, allo stato latente in certe forme della parlata popolare come

sarebbero ad esempio le grida de' rivenditori, le voci chiedenti l'elemosina d'un pane o d'un soldino, certe vociate segnali di gruppi di persone che hanno da lavorare assieme ad un comune scopo come i pescatori che dalle varie barche, battento sull'acqua, tentano far concorrere i pesci in un dato punto, o come gli altrove citati battipali veneti.

A furia di ripetere e ripetere la stessa frase, il tono se n'accentua, i salti vocali diventano più decisamente suono, melodia, le richieste, le esclamazioni, le conclusioni si fissano in tante altre forme melodiche, modulazioni, cadenze, conclusioni. Quando poi la vociata è quella del poeta popolaresco, del cantafavole o cantastorie che narra le vicende di re Artù, di Rinaldo e della bella Angelica, o i miracoli della beatissima vergine di Lourdes di Pompei o di qualsivoglia altra vergine o martire, sia per le ragioni su esposte, sia per trattarsi di versi, che sono già musica di per sè, sia in fine per doverli declamare ad una moltitudine, la qual cosa consiglia al canto e non al grido che presto stanca e rende fioca la voce, allora prende la forma musicale in modo più evidente che in tutte le altre parlate. E tale cosa accade precisamente nelle declamazioni dei così detti improvvisatori di Roma. Ed il popolo questi germi musicali sviluppando ne trasse fuori una vera e propria melo-

dia che il Parisotti, trascrivendo, così commentò; « Questa melodia nata in Roma, vi si è mantenuta senza cambiamenti essenziali e si può affermare l'unica che rappresenti incorrotta l'espressione del popolo romano. Codesto canto è simile a quello che fanno gli improvvisatori detti a Roma *poveti* o meglio, i sonetti sono cantati dal popolo sulla melodia dei *poveti* ».

Proprio così; incorrotta, incorrottissima l'espressione musicale etnica del popolo romano perchè proviene dagli elementi musicali che si nascondono nella cicalata dialettale romana. Ma io rimando il lettore che ha voglia di conoscere questa melodia all' interessante studio del Parisotti, e riporto invece il tono della parlata, che del resto differisce pochissimo dalla suddetta melodia, raccolta da Filippo Marchetti con quella finezza di artista che l'autore del *Rui Blas* non doveva smentire neppure nella raccolta dei canti del popolo (Tav. n. 47).

Il Marchetti di questa melodia, nella sua raccolta, dice: « È quasi impossibile rendere interamente questo canto, specialmente nel ritmo. Precipitano, rallentano a seconda delle parole che improvvisano e della facilità che hanno nell'improvvisare. Allungano sempre il *fa* alla battuta 37; precipitano la battuta 40, quasi soddisfatti d'essersela cavata tanto bene ».

« Queste ottave sono tolte da un improvviso

di due popolani di Trastevere. Tranne qualche racconcio di verseggiatura, esse serbano la loro integrità sia di concetto, sia di frase ed ortografia del vernacolo che i romaneschi mantengono più rigidamente nei canti estemporanei che nei ritornelli ». Importantissima mi pare quest'ultima osservazione in quanto che essa riguarda un fatto strettamente connesso all'etnofonia.

Qualunque melodia passando da una regione ad un'altra, venendo cioè cantata con parole di un diverso dialetto perde della sua originale purezza per le concessioni di ritmo e di tono cui è costretta dal nuovo testo al quale è adattata. Più preziosa dunque la parlata dell'improvvisatore in quanto andando sposata al puro dialetto romanesco conservò intatta la prisca purità.

*
* *

Lo stornello romano ha non solo le forme generali dello stornello, ma, in pari tempo, cantato più in lingua che in pretto dialetto, prende caratteri più tosto di italianità che regionali e lo vediamo avvicinarsi ed assomigliare nell'andamento e persino nel motivo al ritornello toscano. Leggete, ad esempio, questo riportato dal Marchetti (Tav. n. 48).

Non è curioso che si veda spuntare il « Fior

di giaggiolo » in quasi tutti gli stornelli d' Italia fuorchè proprio in quello di Sicilia?

*
* *

Risalendo un po' in sù, verso l'Umbria, lo stornello comincia da romanesco a trasformarsi in romagnolo nonostante la vicinanza della Toscana. Ma rimane sempre, nel tipo generale, romano. Questo trascritto dal Castelli ne è una prova (Tav. n. 49).

Per quanto mi dolga servirmi di melodie raccolte non da musicologi mi vedo costretto, scendendo in quel piccolo angolo del Lazio, chiuso fra il Molise la Campania, a riportarne un esempio del libro del Marsigliani (Vedi tav. n. 50).

Il raccoglitore ne dice: « L'aria con la quale quei contadini cantano i rispetti e le serenate è quasi la stessa in tutte le città e terre della valle degli ernici e viene chiamata la *paesana*. Io me lo feci trascrivere con le note musicali, insieme con l'accompagnamento della chitarra e del colascione, ed è quello che pubblico in fine del presente volume, acciocchè il lettore abbia conoscenza di quel canto monotono e melanconico, che ricorda, io credo, un tempo remotissimo ». La melodia è nel suo insieme di carattere primitivo ma non nel senso storico. È semplice nel ritmo e nella linea melodica, le note si presentano tutte procedenti per grado con-

giunto, salvo fra la settima e l'ottava battuta in cui vi è un salto ma che in realtà non è altro, il lettore avrà già visto, che il ripigliare della nota prima, la più grave, da quella più alta già toccata nella quarta misura. Manca però non solo di caratteri preistorici e di quelli che potrebbero collocarsi nel primo o nel secondo periodo storico della musica in cui erano altre tonalità delle nostre diverse, ma manca anche di caratteri essenzialmente popolari per modo che si potrebbe dubitare essere piuttosto erba spuntata fra il selciato delle malsane vie cittadine che non fiore sbocciato negli assolati ed ubertosi campi.

Il Marsigliani dice a proposito dei molti testi da lui raccolti. « Ma ben pochi di questi canti dialettali rivestono propriamente una forma dialettale, il che fa credere sieno derivati da altre contrade d' Italia, e degli antichi poeti siciliani e di Toscana ». E noi non possiamo che soggiungere, riguardo alla musica di quella ora riportata, che se essa non è in alcun modo derivata da altre e tanto meno dalla siciliana di cui è lontanissima interiormente ed esteriormente, per spirito e per forma, ha però affinità fonetiche e morfologiche, mi si consenta la presa a prestito di questi vocaboli dal campo linguistico, con la melodia al popolo toscano gradita.

Quanto al *colascione* è lo strumento contadinesco che, a parodia di altri strumenti a corde

pizzicate, comparisce nel medio evo. Esso era composto di un tronco di fico scavato, nel quale, a mezzo rozzi cavicchi venivano tese alcune corde, fatte con budella di bue, che davano un suono come quello del contrabbasso pizzicato, e sostenevano la parte invariata di bordone. Usavasi il colascione ancora il secolo scorso nella Basilicata ove lo chiamavano *lu colaioni.* E questo andare accompagnato da tale strumento ci indica a qual'epoca, approssimativamente, possa appartenere la melodia.

Anche l'amatissimo amico prof. Giuseppe Radiciotti cercò, con fraterna premura, portarmi il contributo laziale da me richiestogli, e mi è caro dargliene pubblica attestazione di grazie; ma non essendogli stata possibile una felice scelta, dei tre temi favoritimi, tanta è la banalità, non ho il coraggio di riportarne che uno (Tav. n. 51).

Questo tema è stato raccolto anche dal Gui ma in altro ritmo e con alcune varianti melodiche ed io già l'avevo udito eseguire in *sei ottavi*, ma mi sono attenuto alla lezione del Radiciotti come l'unica che rispondesse al modo più comune di cantarla. Sprecata ogni indagine critica, superfluo persino ogni commento. Il lettore legga, se crede, le poche righe che nella Biblio-

grafia abbiamo dedicato alla raccolta del Jahier e Gui, e conoscerà il nostro pensiero su certa musica.

ABRUZZI.

Francesco Paolo Michetti co' suoi quadri, Gabriele D'Annunzio con le sue novelle, ci avevano mostrato una regione quanto mai ricca di colore locale da i forti contrasti, dalle tinte cariche, dalle passioni schiette ma violenti; paese in cui l'artista poteva ad ogni svolto di strada, in ogni porta aperta, nel gesto della contadina, nell'abito del paesano, nelle processioni, nei funerali, nel duello d'amore, ne' tramonti come nell'aurore, alla fontana come nella rustica cucina o nella piccola chiesetta, trovare materia a' suoi studi, alle sue meditazioni, alle sue fantasticherie, alle sue creazioni d'arte.

Io, che senza tener conto della raccolta fatta dal Tosti con un mal gusto da non dirsi, a base di voci cantanti continuamente per terze, nè dell' uso più o meno felice fattone dal Franchetti nella sua *Figlia di Jorio* in cui i canti d'Abruzzo a quelli di Sicilia mescola, dico, che conoscendo le preziose melodie della raccolta del Finamore e la magnifica ninna-nanna dello studio sulla *Berceuse* dell'Adaïewsky, di cui mi servirò, speravo potere

spigolare ne' villaggi abruzzesi ancora qualche cosa di originale specie in proposito a strumenti pastorali; mi rivolsi ad un signore de' luoghi per averne schiarimenti e non ne ottenni che una lavata di capo in cui erami fatto sapere che « gli Abruzzi sono contrade civili dove la musica è coltivata a preferenza delle altre contrade d'Italia e sono famose le bande abruzzesi continuamente vincitrici di concorsi ».

Lascio da parte la civiltà, assolutamente fuori questione e la continuità delle vittorie bandistiche, ma riporto il brano perchè il lettore veda come non solo la etnofonia non sia tenuta in conto di materia di studio ma, dagli stessi indigeni, tenuta come cosa da ripudiare, come una rogna paesana.

È noto quanto fortemente contrasti l'energica protesta dell'egregio interpellato, fatta certo in buona fede, col comune chiamare « abruzzesi » tutti i suonatori di cornamusa; coll'affermazione di un amatore e raccoglitore di dati etnografici, il Maes, che nelle *Curiosità romane* asserisce piovere un tempo a Roma dall'Abruzzo e dalla Ciocciaria i pifferari, i quali si fermavano a fare la novena del Natale innanzi le imagini sacre poste nelle vie, offrendo così ai romani quelle scene tanto pittoresche mirabilmente ritratte dall'arte del Pinelli; e in fine coll'esistenza, al museo istrumentale del Conservatorio di Bruxelles, di

un piffero e due cornamuse degli Abruzzi, che provano incontestabilmente esserci in questa regione coloro che tali strumenti suonano!

*
* *

Prima d'ogni altro diamo due esempi del come il Tosti, abruzzese, raccolse e conciò i canti della sua terra natale che pure furono tra i primi lavori a metterlo in vista (Vedi tav. n. 52, 53).

Li ho, nei quindici della raccolta, scelti di proposito fra i pochi dedicati al Michetti perchè mi pare che al grande figlio dell'Abruzzo il Tosti dovesse aver dedicato i canti più caratteristici e genuini, quelli cioè più fedelmente ed intieramente abruzzesi.

Ed infatti nel primo di questi due esempi il cadenzare sul movimento debole ha una cert'aria di malinconia che lo dà per canto pastorale e ce lo farebbe accogliere con certo riguardo se non fosse quella tale svisatura che gli artisti si credono permesso d'infliggere ad ogni onesta melodia che va pe' fatti suoi senza cercare di entrare nei salotti... per bene.

Nel secondo io trovo qualche cosa di simigliante, nella linea e nel colore, allo stornello romagnolo, ma che in esso l'ulteriore sviluppo e la elaborazione del «maestro» hanno sciupato

l'anima, falsato il colore che sono propri della poetica e forte Pescara.

*
* *

« Voila un petit drame bien touchant! presque trop émouvant pour une berceuse. — Le rôle de la fourmi nous la rend bien autrement sympathique que l'héroïne du bon Lafontaine; décidément cette fourmi a du coeur, puisque, elle ne veut survivre à son infortuné grillon, qui, lui, reste toujours dans son rôle d'insouciânt et d'imprudent comme sa cousine la cigale. »

« La chanson existe donc depuis au moins deux générations. Sa tonalité ancienne — hypophrygienne (octave de *sol* à *sol* non eltérée, l'*ambitus* restreint de la mélopée, qui tourne autour de la note fondamentale, sur laquelle terminent toutes les phrases, sa simplicité rudimentaire et l'éthos monotone — résultat de ces divers attributs, en font le prototype d'une véritable chanson « per far stare buoni i bambini ». L'anacrouse de trois syllabes formant temps levé de trois notes est seule contre le programme ».

Così chiosa l'Adaïwsky e chiosa bene riguardo alla poesia ch'è ne' versi ma disperatamente ed inesplicabilmente male in quanto si riferisce alla parte musicale dell'esempio a tav. n. 54.

Inesplicabilmente perchè non si comprende come un critico così esatto e minuzioso abbia potuto affermare essere la scala su cui è costruito il tema di questa ninna-nanna basata sul *sol* e su questa nota aggirarsi tutta la melodia, mentre invece la scala su cui si basa la melodia va da *la* a *la* con la terza maggiore (*do diesis*) e pel resto formata di note naturali, come *l'ottava hipodorica* dei greci, che differisce dall'ottava *ipofrigia* in quanto il secondo semitono cade in questa fra il sesto e settimo grado, mentre in quella, *l'hipodorica*, fra il quinto e sesto grado della scala. Abbiamo cioè tra le battute seconda e terza, quarta e quinta, la cadenza della sensibile alla tonica con un tono di distanza anzichè con un semitono, come vorrebbe il moderno senso tonale. Tale modo di cadenzare è proprio di parecchia musica popolare ed io già lo feci notare per alcune melodie sarde e calabresi in uno studio sulla polifonia presso i greci.

Quanto al resto noi crediamo che la ninna - nanna in questione esista qualche cosa più delle due generazioni che gli accorda l'Adaïwsky e la mettiamo invece fra la musica più antica conosciuta. Tarda sopravvivenza della musica preistorica che tanto influì su quella greca.

*
* *

Ecco a tav. n. 55 il canto della mietitura: Canto sacro d'amore e di fede verso la grande madre natura. Canto del lavoro e della gioia. Canto di grazie alla feconda terra. Canto antichissimo perchè l'uomo ha ben presto conosciuto il valore di quel prodigioso seme che è il grano e che doveva poi essere nell'eternità il simbolo del nutrimento de' popoli, sublimato da Gesù nel dolce e simbolico rito della comunione.

Nella costruzione melodica l'unico fatto notevole è l'alterazione ascendente di un semitono del quarto grado in modo da distruggere quasi il senso della tonalità di *sol maggiore* poichè il semitono *do diesis* viene così ad essere collocato fra il quarto e quinto grado anzichè fra il terzo ed il quarto, dando anche la falsa impressione di una continua tendenza ad una modulazione a *re.*

Il Finamore dice: « La melodia dei canti della mietitura, solenne, religiosa, è antichissima e uniforme in tutto l'Abruzzo. Il contenuto moderno del canto, ora amoroso, ora scherzoso, sempre gaio, vi fa vivo contrasto. Oggi per l'agricoltore, come dicono a Mozzagrogna, *le ggiorne de mjetre è le stesse come le ggiorne de carne-*

vale. I canti della mietitura sogliono essere cantati a vicenda da una voce alla volta. »

Alla mia mente questa melodia, cantata nell'ampio tono di voce e di tempo che gli son propri e che ogni fine orecchio di musicologo deve prestagli, rievoca il sacro rito della raccolta delle spighe fatta dall'uomo primitivo. Rievoca i bei quadri della « Terra », il capolavoro di Emilio Zola.

*
* *

Le canzoni d'amore, dice il Finamore, erano un tempo accompagnate dappertutto colla cornamusa. Ciò in barba a quel tale signore di cui dissi in principio, tanto sdegnoso di sì rozzi strumenti e tanto amante del suono delle piccole urtanti bande.

Ma della canzone d'amore qui non mi trattengo a riportare esempio, non parendomi, quelli ch'io ne conosco, tali da meritare una seria disamina.

CAMPANIA.

Vedi Napoli e.... C'è chi vi dice che dopo è meglio morire, altri, meno scortese, che non c'è altro a fare che ficcarsi in un piccolo paesello. Tutti in sostanza, che dopo visto Napoli non ri-

mane nulla che valga la pena d'esser visto. Ed io perciò dico che, chi può, e ha il tempo e i soldi e la salute e indi l'umore e la voglia, dopo visto Napoli ci stia, ci viva, la goda a tutte le ore, fino all'ultima della vita che gli auguro lunga e sopra tutto felice. Il fatto è che Napoli è bellissima, e che la Campania tutta è ricca di maraviglie naturali e di ricordi storici. Napoli sbarlordisce ed è la città d'Italia che lascia più viva impressione nella mente del viaggiatore, che dà maggiormente l'idea di una grande metropoli e che mentre ha tutti i caratteri del cosmopolitismo dei più grandi centri europei, conserva allo stesso tempo i più minuti caratteri d'italianità, etnici e storici. Il paesaggio ed il clima, il Vesuvio e Pompei, il golfo e il mare, Posillipo e Sorrento, la vivacità del colore e del gesto, l'indolenza e la genialità, e sopra tutto la fluidità e la sonorità del dialetto. I segni tutti della nostra razza vi si riuniscono spinti al massimo grado.

E l'indolenza, e la passione per tutto ciò che è brillante, colorito, caricato, fastoso, esagerato, esteriore, che si traduce nelle grosse catene, negli enormi anelli, nei favolosi brillanti chimici grossi come un occhio di bue, nei panciotti bianchi listati in nero, le giacche turchine, i calzoni a grossi quadri, i berretti rossi; le superstizioni, le credenze, le religiosità superficiali ma esage-

rate, coi cornetti, le fiche, i gobbetti, gli altri scongiuri contro il mal'occhio e l'iettatura, con le cure a base di canti e di musica contro il morso della tarantola, con le imagini di santi piantate per le vie e le processioni e il miracolo di San Gennaro; le preferenze sapide per il piccante, il molto forte e il molto dolce, con le pietanze cariche di pepe, di cannella, di chiodi di garofano e di spezierie di ogni sorta, di pistacchi e nocciole, coi pesci in salsa di cioccolata, e pizze a base di formaggi potentemente fermentati e peperoni così detti a cornetto che levano la pelle al palato, e perfino nel suo linguaggio pieno di esclamazioni d'interiezioni e di onomatopee, mostra nel popolo napoletano il persistente rivo di sangue orientale che scorre nelle sue vene. In quanti di questi usi e costumi, abitudini e vizi, non scorgiamo noi una grande identità con quelli orientali, con quelli arabi e con quelli della grande civiltà greca?

Pompei è morta soffocata sotto le ceneri vulcaniche settantanove anni dopo G. C. Ma la opulenta città che si distendeva ai piedi del terribile Vesuvio rivive, molto più che per i sapienti scavi, nella incantatrice Napoli, in tutto lo splendore ed il fasto e specialmente in tutto il carattere della sua popolazione. Io non so se all'epoca esistessero già i pastifici di Gragnano e Torre Annunziata ma ho visto dei piatti al Mu-

seo Nazionale, con certi rimasugli carbonizzati che mi fanno forte sospettare essere stati anche i pompeiani appassionati mangiatori di quel che oggi forma il piatto rappresentativo per eccellenza della cucina napoletana.

Ma è nelle manifestazioni musicali che si rivela intiero il carattere orientale del napoletano.

Dico nelle manifestazioni musicali, ma non mi si fraintenda. Il canto arabo ad esempio, ha nelle sue danze, nelle sue ninne-nanne, nelle canzoni d'amore o funebri, con i suoi strascicati, la tonalità ondeggiante propria della scala naturale, i passaggi e le acciaccature sempre semitonanti, le modulazioni senza preventiva introduzione di una nuova sensibile, che di sensibile anzi spesso non hanno affatto, rimanendo il settimo grado a salire come a scendere alla distanza di seconda maggiore dalla tonica, con quella specíe di malinconica austerità che gli viene dalla semplicità anche ove è il fiore, dalla serietà anche nel ritmo della danza, caratteri assolutamente diversi ed estranei alla musica napoletana poichè questa, oramai, ha ben sviluppato il senso tonale e modale moderno e suol presentarsi in ghingheri come una vecchia cortigiana. Ma anche la vecchia sgualdrina è in fondo, come tutte le sciagurate, triste e c'è del tenero nella sua anima che può talvolta essere sublime come quella di Fantina madre. Così anche nel moderno *clichè*

della canzone napoletana, sotto gli orpelli, vibra ancora l'antica tenerezza, l'amore, la mestizia, un senso di scoramento che la fanno, tanta è la sua forza espressiva, intendere e sentire a chiunque, anche allo straniero cui sia incomprensibile il dialetto e persino la lingua italiana.

Il *clichè* ho detto perchè da lungo tempo la canzone napoletana è ridotta in sì deplorevole stato. E la grande rivendita, la enorme edicola per cui questi *clichè* vengono tirati a migliaia di copie e a fasci rivenduti, è la famosissima non meno che corrottissima festa di Piedigrotta.

La festa che si ricollega forse, come alcuni vogliono dedurre da un frammento del *Satjricon* di Petronio, ai notturni riti pagani celebrati in onore del Nume Lampsaco in un delubro situato vicino alla grotta e che di tali antichi pubblici riti pagani nella forma esteriore molto conserva; che risale, nella forma religiosa più moderna al 1353 in cui la leggenda e la storia mescolandosi e immedesimandosi cominciano a registrare qualche cosa di questa festa, che avviene fra il sette e l'otto settembre, ed in cui il popolo, impazzendo come negli antichi saturnali, lancia il suo grido, scioglie il suo canto pensato, sentito e maturato durante l' intiero anno. E ancora a' dì nostri nell'immenso trambusto, nel tramestio e vocio di diecine di migliaia di persone, comparisce qua e là qualche strumento

primitivo, fa spicco qualche ritmo, risuona qualche melodia che nella gazzarra moderna sono come un soffio venuto da lontano, di là dall'Oriente.

Un tempo, certo, la canzone era portata a Piedigrotta da frotte di contadini accorsi in processione alla gloria della Vergine, e vi era portata qual'era spontaneamente sgorgata dalla gola del popolo. Ma, col progresso, colla civiltà e più che tutto con la smania di farsi un nome e far quattrini, la canzone fu pensata e scritta individualmente col proposito di pensarla e scriverla, e man mano si bandirono concorsi, si misero dei premii, si nominarono giurie tecniche ed . . . . artistiche.

La canzone del popolo napoletano è stata così, a lente badilate, sotterrata.

Quella che ancor oggi vive non è più la canzone del popolo ma la canzone che al popolo vien data . . . . dopo l'approvazione della giuria. Comunque scritta da napoletani, su versi napoletani, i caratteri etnici partenopei per quanto travisati e storicamente infagottati conserva e tramanda. E tanto sono potenti che anche il profano sa subito, a colpo d'orecchio, ravvisare la « canzonetta napoletana » che rimane come tipo, così come una forma musicale qualunque, e che si scrive una canzone napoletana come si scrive una sinfonia o un valtzer.

Esempi di canzoni etniche del popolo? Non seppi trovarne. Mi contento darne due, al popolo ben accette e certo fra le migliori: *Fenesta ch'alucive* su cui tanto si scrisse per attribuirla all'uno od all'altro musicista e nella quale lo spunto che pare tolto alla preghiera del *Mosè* di Rossini va a morire e perdersi nella dolce melodia belliniana della *Sonnambula*; *Fenesta vascia*, l'antica colascionata che comincia allo stesso modo della precedente, ma che ne differisce nello svolgimento e che a noi ricorda e fa rivedere le figure di Remigio, dell'onesto Vitale, del povero Belcuore del fido Capi coi quali abbiamo tutti, da ragazzi, pianto e sorriso, sofferto e gioito (Tav. n. 56, 57).

*
* *

Citare altre canzoni? Che vale? Tutti gli anni sono nuove centinaia, ma poche raggiungono la popolarità, pochissime la meritano. Le migliori rimangono sempre quelle poche diremo così passate alla storia come *Te voglio bene assaje E tu nun pienze a me; Funiculì, funiculà; Marecchiaro; Scetete - scè; Santa-Lucia;* ed altre poche. Ma in taluna ancora delle moderne risuona l'eco di passati tempi; canta l'anima del partenope abitatore, leone e coniglio, fanello e usignolo, pulcinella e Antony. Un po' Cirano in conclusione.

CALABRIA.

Veramente, prima di scendere alla punta sarebbe stato logico trattenersi un po' a frugare nello sperone, nel collo, nel flosso di questo nostro amatissimo stivale descritto, a parole che rodono come il vetriolo, da Giuseppe Giusti.

Ma la cosa, tentata, non m'è riuscita.

Del così detto sperone d'Italia come lo chiama il Vocino in un suo pregevole libro, delle Puglie in genere, nulla fuorchè le descrizioni, ammirabili e minuziose ma pur sempre descrizioni che in fatto di musica non valgono il più piccolo pezzetto di pentagramma con quattro note scritte su.

Della Basilicata propriamente detta una sola canzone, sorta di serenata pastorale che qui riporto, ma che mi parve troppo poco per poter fare la regione oggetto di esame critico separato.

Possiamo, tutt'al più, far rilevare al lettore come qui si estendano le propaggini della etnofonia che nei suoi strati primitivi ha tanta affinità coi caratteri della etnofonia calabrese mantenutasi più arcaica, semplice e pura di quella napoletana che di posticce grazie e di belletti fa lenocinio ad attirare il forestiero (Tav. n. 58).

*
* *

Magna Grecia propriamente detta e di cui alcuni costumi e modi della vita odierna si rivelano ancora improntati di greca civiltà e molti altri più antichi e primitivi. Regione dunque per ogni verso interessantissima allo studioso di etnografia, e studiata infatti abbastanza minutamente da archeologi, etnografi, dialettologi, pittori e poeti, scienzati ed artisti di ogni genere, amatori di varietà, curiosità, oggetti in qualche guisa preziosi per la lavorazione di colore locale. Di musicologi no, ci s'intende. Essi hanno altro da fare. Ci sono tuttora tanti cadaveri di rispettabili musicisti che ai loro tempi vissero senza infamia nè lode che aspettano qualche pietoso restauratore che li rinvernici e li gonfi, li gonfi.... tanto s'anco scoppiassero più morti di quel che sono non potrebbero. Ma occuparsi della « canzonetta » calabrese che gioverebbe?

Perciò è che in una pubblicazione continuativa che ha per titolo *L'Italia Artistica* consistente in una serie di monografie illustrate, pubblicate sotto la direzione del dott. Corrado Ricci, edita con tutto il lusso cui è abituato l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, è un volume dedicato alle Calabrie in cui sono riprodotte

chiese, particolari di monumenti, costumi, statue, paesaggi, tessuti, merletti, gioielli, vasellami, di tutto, fuorchè di musica. La musica non è un'arte e nelle storie delle arti la musica non figura mai. Questa è la vergognosa condizione degli studi musicali in Italia. Questa la ragione che ci costrinse ad aspettare sino all'ultimo momento ad inserire nel presente volume queste poche note di etnofonia calabrese.

Il lettore quindi ci tenga per scusati se di una regione tanto ricca di colore locale che si sarebbe prestata ad un felicissimo studio di comparazione con l'*etnos* siculo, ci limitiamo a dargliene questi pochi cenni che hanno almeno il merito della genuinità essendomene prima sincerato con una rapida ma sicura indagine.

Ecco senz'altro a tav. n. 59, 60, due ninnenanne già riportate dalla Levi e da me controllate.

La prima delle due con caratteri ipnotici notevoli, tanto più evidenti se si eseguiscono lunghi i *mi* che formano la sosta e la distesa vocale. La seconda oltre che nei versi ha pure nella melodia un che di religioso e, quel che più m'ha colpito, un'aria di famiglia con certa musica sarda, in certa uniformità e rigidezza d'andamento e specialmente nell'uniforme ed insistente cadenzare. Qui però, a mio modesto avviso, mancano i caratteri essenziali di melodia sonnifera. Mancano non solo il tono minore che

talvolta manca, ma anche le lunghe soste in cui la voce si distende in una nota tenuta che va dal piano al pianissimo, al nulla, al silenzio, al riposo assoluto, al sonno. In cambio ha vivi caratteri etnici, incomincia e finisce la frase su movimento e porzione di movimento debole, e cadenza anzichè dalla sensibile dalla sopra tonica alla tonica.

***

Ricordo l'impressione curiosa, quasi di spavento, come alla presenza di un di quegli animali fantastici raffigurati ne' libri delle favole ch'io a furia di guardarli vedevo muoversi ne' fogli il giorno e inseguirmi e vomitar fuoco ne' sogni la notte, che da bambino provavo quando, sbalestrati dalla miseria, capitavano nella nostra isola i girovaghi suonatori abruzzesi e più specialmente calabresi.

Mostri chimerici davvero. Un alto cappello a pan di zucchero o più propriamente a cono tronco ornato di cento nastri dei più svariati e vivaci colori e guernito di bubboli e sonagli che ad ogni scossa di testa tinnivano e risuonavano. Vestiti di velluto o di grosso panno divenuto di un colore indefinibile pel lungo uso anzi abuso e strapazzo fino a mostrare qua e là la corda e costretti a sostenere più di un'ampia rappez-

zatura ritagliata in forma di fiore o d'ornati con l'onesta intenzione di farla parere volontario abbellimento. Calzari che ricordano i greci, con striscioline di cuoio che s' intrecciano e stringono la gamba dal piede fino al ginocchio. Una grancassa affibbiata sulle spalle a mo' di gobba di cammello e messa in tal guisa per poterla suonare con la mazza legata al gomito; sulla gran cassa i piatti e al superiore di questi legata una corda che passando nell'interno della gran cassa va a legarsi ad un piede del suonatore. Strumento principale una cornamusa che col suo enorme otre forma una seconda gobba davanti per far così riscontro all'altra anzi detta. Così, con un'energica scrollata di testa, una gomitata, un calcio e una forte soffiata, quest'uomo tutto gonfio .... di suono, se non di pane, poteva dare l'illusione di una intiera orchestra da baraccone.

Cogli anni il mostro s'è, ai miei occhi, trasformato in un povero uomo che il bisogno spinge fuori del suo tugurio, lungi dal suo paesello, talvolta lontano dalla sua patria. S'è trasformato anche in una preziosa fonte di impressioni artistiche pure, e udendo il ronzante suono della cornamusa rievoco le Calabrie preistoriche e quelle colonizzate dai greci e riavvicino il girovago suonatore Italiano al pastorale suonatore di zampogna incontrato dal Mosso in

Grecia vicino alle rovine degli antichi palazzi di Festo, agli scozzesi suonatori di *bagpipe* tanto ben descritti da Gualtiero Scott.

Il sognatore però mandando a spasso il musicologo gli ha fatto commettere un'imperdonabile trascuratezza; quella di tirarsi in casa il girovago suonatore e farlo cantare e raccoglierne le melodie delle ninne-nanne, delle canzoni d'amore, degli stornelli e quante mai altre forme musicali del suo paese ricordasse.

Questa imperdonabile trascuraggine ho commessa e me ne confesso. Fortuna che riguardo almeno alla natalizia *berceuse* che viene intonata nelle calabresi zampogne, ha pensato un nostro caro amico, il maestro Vito Fedeli che l'ha trascritta e studiata con quella precisione e genialità che gli son proprie. Ed io, per quanto qui dovrebbe parlarsi solo delle estrinsecazioni vocali, non posso tralasciare di riportarla a Tav. n. 61 perchè in essa, più che nell'altra musica, s'inquadra e vive il paesaggio, l'anima calabrese.

E non calabrese soltanto, ma anche degli Abruzzi, della Basilicata, della Campania, delle Puglie, del Lazio. Tutta la vasta zona comprendente queste regioni serba tracce dell'antica gloria ellenica, della potenza romana, delle musiche d'Oriente di cui, specie il napoletano, conservò e sviluppò i caratteri. E in tutta questa zona la cornamusa usano e le musiche che vi

si eseguiscono di poco differiscono da una regione all'altra nei caratteri fondamentali. E la zona si allarga forse all'insù, certo all' ingiù ,voglio dire verso la Sicilia. Calabria e Sicilia molti caratteri etnici hanno comuni, molti caratteri etnofonici si scambiarono. La cornamusa è anche in Sicilia, lo zufolo di canna siciliano anche in Calabria trovasi e vi prende lo stesso nome : *farautu*, di uso antico ma, come mi scriveva un egregio Uomo di Ortì, con più perfezione suonati in Sicilia.

Questa *berceuse* hà, come bene osserva il Fedeli, caratteri musicali greci per la tonalità che è quella *ipofrigia*, come per il colore armonico e ritmico basato su un pedale formato di due note tenute alla distanza di ottava come appunto le figurazioni di concerti dell'epoca greca ci fan fede avessero le musiche elleniche.

***

Il continente, la così detta terra ferma, e mai fu più impropriamente detto che per le Calabrie, sta per mancarci sotto i piedi, e per quanto lo stretto possiamo attraversare senza scendere dal vagone, pure sentiamo subito viva la sensazione del distacco. Qualche cosa d'invisibile ma pur di tangibile al sentimento ci avverte che l'acque, il mare si apre fra noi e il resto dell'Italia ; che

siamo in un'isola, che siamo agli ultimi passi, che la meta è vicina.

SICILIA.

Più di qualunque altra contrada d'Italia, serba questa, ancora in tutta la loro freschezza, i colori africani e greci. E ve n'ha ben donde poichè da un lato, per la sua vicinanza alla costa africana, era più che naturale che prima di poter affermare la propria individualità della possente e civilissima Cartagine dovesse e subire il giogo e risentire l'influsso, mentre dall'altro troppo artista era l'anima sicula per non imbeversi del fascino di Ellade sacra alle Muse, di cui tante colonie *in Sicilia erano da andare* quest'isola con altra parte d'Italia superbamente chiamata Magna Grecia.

Di colore greco ed arabo, ma ancora e sopra tutto siciliano poichè nelle contrade meridionali l'*etnos* ha tale e tanta potenza che fa simili a sè così gli uomini come le piante: bisogna morirvi o prender l'abito del paese, e se arabi e greci poterono lasciarvi visibile orma è unicamente perchè tali forestiere civiltà ben si attagliavano e per più di un lato pienamente si confacevano al carattere paesano così che si può dire che il rosso africano non abbia che aggiun-

to splendore al rosso siculo, l'eleganza greca sveltezza alla già elegante Trinacria.

Dimetta pure l'antico uso, ceda pure alla civiltà invadente l'ultimo baluardo di color locale, si calpesti l'ultimo bottone di filigrana che allaccia il busto delle villanelle, cada in brandelli l'ultimo berrettone che copre il capo del pastore, si spezzi l'ultima brocca con tanto amore e fine gusto ornata dall'ultimo vasaio diretto discendente del grande e preistorico avo di Stentinello, si chiuda a chiavaccio l'ultima vestigia del passato nella istoriata cassapanca famigliare, s'indossi la brutta coda di rondine, si sfoggi il più ardito *dècolletè*, ma l'anima siciliana si rivelerà sempre intatta e pura in una canzone, vibrerà intiera in una lunga nota di cadenza, portata di campo in campo, di villaggio in villaggio, di città in città, come farfalla e aquila in uno, risonante nell'alta cavità celeste, sulla bassa superficie del mare. E quest'anima che ha le squisite fragranze dei cedri, dei limoni e degli aranci e gli ardori del fuoco dell'Etna che dà sensibili fremiti al suolo come alla calda voce del timido amante, esala, ribolle e dilaga dai grandi come dagli umili, dai colti come dai popolani, dai Meli e dai Bellini come dal pastore e dalla forosetta. E più da questi che da quelli sincera, pura, senza lisciature e smalti, niellature e ceselli, finezze e finitezze erudite, drappeggi e ingioiellamenti sapienti, che

aggiungeranno forse valore, ma tolgono certo quel che di fresco e spontaneo rende le cose del popolo sublimi.

Degli usi e dei costumi di quest'isola ha scritto Giuseppe Pitrè come io ed ogni italiano deve volere si scriva di tutte le altre regioni d'Italia. Nulla ha trascurato, tutto è pazientemente registrato in quella monumentale opera comprendente ben venticinque volumi a scrivere i quali l'illustre siciliano che ci onorava di sua amicizia, spese tutta la vita. Del canto poco, ma bene come ancora non s'è fatto, ch'io sappia, per nessun'altra nostra regione.

Fin dal 1871 dunque il Pitrè in uno dei suoi interessanti volumi riportava le melodie di alcuni canti e specialmente interessante quella di una ninna-nanna che qui riporto a tav. n. 62.

Antichissima l'afferma il Pitrè, ed è tale un'autorità cui c'è poco da contrastare. In *sol minore* acquista maggior carattere di mestizia dal movimento cromatico del quarto grado che pare accennare ad una modulazione all'affine tono minore di *re*. Vedi in proposito un caso simile nel canto della mietitura degli Abruzzi.

Quattro anni più tardi di quello del Pitrè compariva un altro volume di canzoni popolari, ma questa volta dello studioso Avolio e ristretta al

solo circondario di Noto, di cui riportiamo una elegante e fiorita canzone a tav. n. 63.

Trovo che troppo giustamente e bene ne parla il primo raccoglitore per non lasciare a lui stesso la parola. « Il motivo musicale di questa canzone si allontana dalle cadenze comuni agli altri paesi di Sicilia; si dice “cantare alla noticiana„. Ha uno strascico peculiare e certe note che sono un grido di dolore, note che è difficile fermare sulla carta per cavarne un effetto che si assomigli a quello che ne trae il contadino di Noto. Il quale non ama i canti corali, il suo canto è un monologo semplice e naturale. Lo intuona a sera, malinconico. E, simile all'usignolo, quando canta fa tra un verso e l'altro una lunga pausa ».

Siamo alla solita difficoltà di fermare sulla carta tutto quanto è nell'esecuzione del suono quando esce dalla gola del cantore. Mentre siamo convinti che il musicologo pratico di tali cose saprà con un pò di studio far rivivere tutto ciò che manca alla segnatura, ci auguriamo una volta di più che a mettere i nostri studi su solide basi si adoperi una grafia speciale come adoperano i glottologi per i loro studi fonetici, e finalmente s'imprenda a raccogliere sistematicamente tutte le manifestazioni etnofoniche per mezzo del fonografo il che se non taglierà la testa al toro taglierà però a corto dubbi, discussioni, spropositi.

*
* *

Ultimo cronologicamente arriva il maestro Alberto Favara con una memoria presentata alla sezione della storia e dell'arte musicale drammatica del Congresso internazionale di Scienze storiche tenutosi a Roma nel 1903; memoria in cui non solo trascrisse una ventina di canti del popolo siciliano, resistendo allo stimolo dell'artista, che in lui poteva essere potentissimo, di rimaneggiare secondo il proprio gusto affinato dallo studio, ma che alla fedelissima trascrizione aggiunse un bel tentativo di esame psicologico e cronologico. Nella raccolta, che si restringe alle melodie tradizionali cantate a Val di Mazzara, una lacuna; il *canto della culla* di cui non è alcun esempio che sarebbe stato, invece, desiderabilissimo, perchè il più importante dal lato storico.

Una deficienza per i non specialisti in archeologia musicale: non aver messo le stanghette e diviso la melodia in battute. Tanto più che certe figurazioni fanno presentire l'intenzione di misurare, come i diversi *do* legati del seguente esempio che, non dovendo essere misurati, potevano benissimo essere rappresentati da un solo e qualsiasi valore coronato o con l'indicazione talvolta usata: lunga. Infatti il Favara in un'altra raccolta

degli stessi canti, che ha scopo volgare, ha fatto la divisione per battute.

Ecco senz'altro come il Favara descrive il canto del contadino che va al lavoro e del quale qui riporto l'ultima parte della melodia. Tav. n. 64.

« Noi abbiamo in questa cantilena l'immagine del paesaggio, quale si offre al cantore del *Rabattu*, dalla collina, per quella profonda tendenza di tutto ciò che è visibile a diventar sonoro e rivelare nel suono la sua essenza intima. Come l'occhio guarda dall'alto, senza ostacolo, così l'impulso lirico prorompe libero, in un suono acuto e fermo che si spande per la valle. Poi nellà discesa alla pianura la voce si ferma ancora su altri suoni prolungati sempre più degradanti fino al suono finale, grave e lontano come l'orizzonte segnato dal mare. Il contadino trova che questi suoni lunghi e puri danno dolcezza (*dulcizza*) al canto: sicchè il maggior merito del cantore sta per lui in questi suoni filati ».

Non si poteva dir meglio. Le note lunghe però hanno, come dissi altre volte, altra origine, meno descrittiva, e sorgono da necessità estetiche primordiali.

A proposito di contadinesche canzoni del lavoro, mi sovviene come Meyerbeer al principio dell'ultimo atto della *Dinorah* metta una canzone di cacciatore e una di contadino. Si racconta che lo stesso autore prima della rappre-

sentazione ne dicesse al critico allora di maggior fama, lo Scudo: « Feci al rovescio del poeta latino, modulando sopra rustici flauti, *gracili avena*, dopo aver imboccata la tromba eroica e cantate le grandi passioni del cuore umano ». Ma il guaio veramente è stato che il Meyerbeer non ha saputo imboccare le pastorali canne, e in cambio dei dolci suoni che ne sa trarre il pastore non seppe cavarne altro che un falso suono di canna fessa. E, per associazione d'idee, penso a quell'Opera 68 di Schumann in cui è descritto il ritorno dal lavoro di un contadino allegro; penso alle *Stagioni* di Haydn e specialmente alla più importante, colossale, magnificata estrinsecazione musicale delle impressioni agresti ricevute dall'anima umana dalla campagna, penso, dico, alla *Pastorale* di Luigi Van Beethoven. Come mi sembrano elaborate, pesanti, pensate più che sentite tutte queste musiche in confronto al semplice e veramente ispirato canto dell'oscuro primo pastore siculo. Tanto quanto mi sembra falso e convenzionale il canto che intona il corno inglese all'ultimo atto del *Tristano e Isotta* in confronto all'ingenua e sincera cantilena del piffero irlandese, della zampogna sarda della dudka russa.

Ma torniamo alla grande isola di Archimede e Teocrito.

Ecco, a tav. n. 65, un tema di Vita, grosso villaggio.

Il trascrittore osserva: « Come potremo noi

dunque affermare nella cantilena di Vita, o in cantilene analoghe l' influenza o l'origine di una cultura esteriore ? Per credere che nel nostro popolo si fosse dissecata la divina sorgente del canto, e che esso avesse potuto adottare la cantilena rustica di qualcuno dei suoi successivi dominatori, bisognerebbe ammettere che questi ne avesse spezzato l'anima. Ma la storia della nostra vita, della nostra letteratura, del nostro dialetto è lì a dirci come il nostro popolo sia sempre stato refrattario ad ogni fusione con elementi stranieri ». Già, salvo gl'innumerevoli elementi di colore, forma ed essenza arabi e greci di cui la loro vita, la loro letteratura, il loro dialetto sono imbevutissimi. È vero però che il Favara stesso più oltre, ammette : « Così il modo maggiore che in certe versioni si muta in frigio puro, e il ritmo ionico della cantilena di Vita avvalorano l'ipotesi che gli Elimi siano venuti nella Sicilia occidentale dall'Asia Minore, perchè modo e ritmo sono originari da quella regione, ed arrivarono nelle terre occidentali con le migrazioni mitiche di quei popoli ». A me pare però che il commentatore non abbia tenuto conto, quanto si meritava, dell'essere Val di Mazzara una delle tre regioni in cui suddividevasi la Sicilia Araba che comprende anche Val di Noto e Val Demone. Quanto si merita per la gradazione diversa di colore del centro etnofonico arabo

da quello greco e da quello asiatico, intendo del centro. E forse che oltre allo stile architettonico, gli arabi non portarono in Sicilia pure poeti come Ibru-Hamdis? E in ogni arabo è un poeta e un cantore insieme e già per indole etnica il siciliano doveva sentirsi disposto ad accogliere le meste sfumature melodiche di una poesia e di una musica tanto affini alle sue.

« Anche oggi, nota l'Arcoleo, vi ha una grande analogia tra la poesia popolare siciliana e la poesia popolare dei turchi di Alataj, dei Kirghiz, dei Turcomanni. Non è luogo e tempo di fare esempi; ma certo l'elemento arabo ha molto influito a eccitare la fantasia popolare siciliana ». E per la musica, benchè non musicologo, il Pitrè bene scriveva: « Stava a pochi passi da noi, del Pitrè e del Lioj, il carcere penitenziale, volgarmente detto *Vicaria Nuova,* ed entrambi noi commiserando la sorte di quegl' infelici che vi erano chiusi, non sapevamo resistere all'arcano senso di pietà che ne destavano in cuore i canti sommessi che partivansi da quelle grate. — Che canti sono questi? chiesemi allora l'amico, e mentre mi accingevo a rispondere, eccoti lì una voce piena e robusta, sonora la quale nella malinconica cantilena da noi ereditata dagli Arabi ne recava un rispetto ». Non vi pare egli che il parere di questi due eminenti illustratori della Sicilia, e siciliani per

giunta, confermino e autorizzino il mio modesto parere di musicologo?

Dopo la terra il mare.

« Da Sogesta a Castellamare del Golfo, *l'emporium*, della sparita metropoli degli Elimi, mutano le condizioni di vita; dalla terra passiamo al mare; ma la canzone fiorisce ugualmente rigogliosa, e prende talvolta il nome di *marinara* ».

« La cantilena ha tutti i caratteri del mare; la voce segue la curva dell'onda, e come questa si solleva dal piano normale dell'acqua e vi ritorna così la cantilena ascende dalla tonica agli armonici superiori e ricade ».

Così il Favara descrive i caratteri dell'elemento liquido improntati nel suono e li descrive bene, mi pare però che anche qui non abbia ricordato quanto forse era utile, come questo del salire agli armonici superiori per poi ricadere su una nota grave, è fenomeno comune, nei canti siciliani, anche a quelli della terra. Si confronti ad esempio il tema del mare a tav. n. 66, col già citato precedentemente che è invece della terra, e si vedrà se la mia osservazione è giusta o no, e se non solo entrambi i canti presentino la stessa linea ma se non abbiano del pari un'appoggiatura a distanza di quarta che pare voler indicare il movimento del battello quando ricade sull'acqua pel ritirarsi dell'onda che sotto gli manca avvallando, ed ha invece origine in un fat-

to psicologico degli organi vocali ed in uno sviluppo degli abbellimenti.

Da vecchio canottiere e nuotatore conservo vivissimo l'amore del mare perciò mi permetto portare un altro brano di un altro *canto di alto mare* a « Timuni » (Castellamare) anche perchè vi trovo un elevamento del *si* (per mezzo del bequadro che distrugge l'effetto del primo bemolle ch'è in chiave) che addolcisce l'acciaccatura, ch'è un *do*, col farlo ricadere di solo mezzo tono. E questo è fenomeno che, per altro verso, si ritrova in tutta la musica popolare. Tav. n. 67.

Non può, anche nella musica siciliana come in quasi tutte quelle veramente preistoriche, mancare quella fretta, arrivati a cadenzare, di giungere alla nota finale, sempre lunga, per cui la frase si chiude in tempo debole. Vedasi l'ultima battuta dell'esempio che riportiamo a tav. n. 68.

In questo come in quasi tutti i canti dell'isola il fatto notevole in confronto a quasi tutta l'altra musica etnica della stessa epoca (preistorica con incrostazioni della prima civiltà storica) è lo sviluppo, la ricca distesa della melodia.

*
* *

Pur troppo della Sicilia ricchissima di svariatissimi e interessantissimi canti non mi è possibile dir altro. Abbiamo solo da augurarci che il Fa-

vara rifacendo un passo addietro ci dia uno studio sugli strumenti musicali pastorali della grande e bella isola e poi ci ridia un altro studio su i canti riducendo al minimo le descrizioni, pur bellissime dei caratteri psicologici quali esteticamente si rivelano all'udito per mezzo dei suoni perchè tali descrizioni possono facilmente trarre in inganno anche i più esperti e far loro ripetere certi apprezzamenti poco profondi, curando invece e sviluppando molto più l'esame tecnico basato sulla comparazione con altri canti. E nel caso, utilissimi i confronti con la musica africana e greca, non quella così detta erudita e classica, finora troppo vanamente studiata su incerti ruderi e con *mezzi meschinissimi* o ridevoli, con interpretazioni assai arbitrarie, ma con quello intendo che tutt'oggi vive, per tradizione, nelle gole del popolo greco.

*
* *

Dobbiamo oramai lasciare quest' isola, ma per rendere più breve il tragitto di mare che ci condurrà in Sardegna, è bene spingerci, sempre per terra, fino a quella Marsala che il suo nome prende dal dolce appellativo datogli dall' immaginoso idioma arabo *Mars Allah* che vuol dire: porto di Dio, ed alla quale sbarcò infatti l'Eroe da Dio predestinato a liberare l'Italia dal giogo straniero e farla una e grande.

Ancora in quest'ultima stazione un canto ci saluta prima che il piroscafo si allontani. È il tema di un « canto alla marsalina ». Tav. n. 69.

Il Favara dice non essergli stato comunicato da contadino o da marinai, suoi soliti umili collaboratori, ma bensì da un « poeta che sente quella *disposizione naturale*, anteriore alla concezione poetica, di cui ci parla Schiller, un poeta che io ho visto impallidire e lacrimare alla bellezza delle nostre melodie popolari, e che va oscuramente tentando il ritorno fatale al modo naturale di far poesia lirica, sotto l'alta pressione della musica ».

Lasciamo pure l'« alta pressione », il fatto è che la melodia di questo canto di Marsala è realmente etnicamente siciliana ma sfumata da melismi arabi. E il lettore che per recarsi in Sardegna non ha bisogno di salpare attraverso il Tirreno, si prenda solo il fastidio di voltar pagina e troverà all'ultimo esempio di quest' isola un canto della parte superiore della Sardegna che per essere pur esso dell'etnos arabo ricamato a delicatissimi fiori, al canto marsalino assai si assomiglia come gli assomiglia per alcune assonanze, se pur all'occhio sembra diversa per la figurazione, il tema indiano della tav. n. 70 e forse più il brano di antichissimo canto russo che riportiamo a tav. n. 71.

Ricantateveli molte volte, così a mezza voce

e nell'ora in cui vi sentirete meglio disposti a commuovervi alle vibrazioni musicali, e ditemi se questi quattro brani non assonano, non s'assomigliano nella linea generale, se non sono brani ispirati da uno stesso dolore, di un'anima istessa e, perdonate l'orgoglio mio, ditemi anche se il più bello, il più dolce, il più toccante non è il sardo. Son già alcuni anni che ho pubblicato uno studio sull'unità di forma e di essenza della musica primitiva ma è qui per la prima volta che mi è consentito documentare praticamente le mie osservazioni e per quanto con un brevissimo fuggevole accenno, ne sono lietissimo.

Come vorrei allargarle queste mie indagini comparative con canti di terre straniere. Come vorrei riportare canti dell'Algeria, della Tunisia, della Tripolitania e per l'Egitto e l'Arabia risalire all'India, a quella misteriosa culla dell'umanità ch'è nell'Asia. Ma già mi son troppo allontanato dalla via prefissa. Io devo condurre i *touristes* del canto popolano per l'Italia, ed in Italia m'è d'uopo rimanere.

SARDEGNA.

Non meno ricca di canti è quest'isola oggi nuovamente fatta sacra alla madre patria pel giovine sangue generosamente versato in suo nome. Non meno e forse più ricca, e certo i suoi canti

brevi, tristi e monotoni, all'orecchio del musicologo mille volte più preziosi di ogni e qualsiasi melodia più bella, più distesa, elaborata, finita, evoluta umanamente e storicamente, naturalmente e artisticamente.

Non meno e forse più ricca ho detto, perchè si può dire del sardo come del russo: non vi è stato d'animo che non esprima, non fatica che non accompagni col canto. Gioia e dolori amore e odio, nascita e morte, fatiche domestiche e campestri, del filare al trebbiare, del lavare i pani al raccogliere l'ulive. E tanto il sardo ha nell'anima e nel cuore profondamente radicato il canto, la musica della sua terra, che ne fa una religione, un culto e lo portò perfino in chiesa ove lo sovrappose ed impose al canto liturgico della chiesa romana sì che almeno fino a pochi anni sono, per le chiesette dei villaggi, in luogo delle fredde melodie gregoriane risonavano in onore del Signore le mestamente appassionate melodie isolane in bocca ai fedeli e, ciò che è al più alto grado significativo, in bocca agli stessi sacerdoti che, quasi sempre sardi, spesso aggiungono alla musica gregoriana variazioni secondo il gusto contadinesco sardo, vestendo sardi versetti e parole latine insieme, talvolta accompagnate dai gracili suoni delle canne delle pastorali e preistoriche zampogne sarde dette *launeddas*. Più preziosi ho soggiunto, perchè tali

canti sono o preistorici o appartenenti a i primi periodi storici con rarissimi innesti di musica sapientemente svolta e sono quindi fra i rarissimi esempi di musica antichissima della quale per trovare la coeva bisogna andare o in poche zone della Spagna e della Francia o in certe regioni della Russia o fuori Europa, nell'Africa.

Non è solo uno straordinario potente attaccamento che ha permesso ai canti etnici di conservarsi puri o quasi nella materia e nei loro caratteri primitivi, non ricevendo che elementi melodici estranei che differissero solo di gradazione ma fossero di una stessa tinta; ma è pure per l'essere state tutte le varie civiltà che in Sardegna più lungamente e profondamente dominarono, sempre in qualche cosa affini ai caratteri aborigeni.

*
* *

Forse geologicamente un lembo d'Africa dalla madre terra staccatosi in uno di quei grandi sconvolgimenti tellurici che travagliarono la crosta terrestre nelle prime epoche; certo all'Africa, pe' 'l lato orientale assai vicina. E le prime notizie preistoriche di quest'isola portano le tracce di quella grande civiltà orientale che, emanando dal possente Egitto (a sua volta, nel meglio

e nel più progredito, dell'Asia informato) andò man mano raggiando e spandendosi alle coste libiche e mauritane, alla Grecia, all'Egeo, invadendo l'Italia meridionale, tutto il bacino mediterraneo.

Già oramai possiamo dire quasi accertato, mercè i geniali studi del Dott. Ardu-Onnis e gli acuti raffronti del Dott. Vittorio Spinazzola fra le statuette bronzee rinvenute in Sardegna e i monumenti egizi, che i Shardana del mare, che facevano parte delle truppe scelte adibite specialmente alla difesa della sacra persona dei Faraoni, altro non siano che i Sardi, come i Shacalaka i Siculi. Così ora, specialmente dopo le indagini dell'illustre Giovanni Patroni, si va sempre più allargando e spostando verso lo stesso centro la cerchia delle *stazioni* preistoriche che conservano monumenti similari ai Nuraghi sardi.

E ancora quei pani di rame, rinvenuti a Serra Ilisci in provincia di Cagliari, ora conservati nel R. Museo archeologico di questa città, sui quali molto discussero, emettendo diversi pareri, lo Spano, il Crespi, l'Evans, il Pais, i Perrot e Chipiez e il Nissardi, vengono, dopo il ritrovamento di pani simili ad Enkomi nell'isola di Cipro e specialmente ad Haghia Triada nell'isola di Creta — magistralmente illustrati dagli studi del Murray e del Halbherr — ed alla notizia di quelli

conservati nel Museo Archeologico di Atene, non solo a confermare per vera l'ipotesi che si trattasse di pani o *lingots* di rame preparati per la fusione, ma anche a confermare sempre più i rapporti etnici dei sardi con le civiltà orientali e specialmente micenea, che risale alla metà circa del secondo millennio a. C., a prova di che, giova richiamare alla memoria del lettore colle parole di Luigi Pigorini le processioni dipinte nella tomba di Bekmara a Tebe: « Fra i tributi che nelle processioni stesse i kefti portano a Tutmes III, sono ripetutamente rappresentati, insieme con vasi di produzione micenea, enormi pani di metallo dello stesso tipo di quelli di Enkomi, Haghia-Triada, Calcide, Micene e Serra Ilisci ».

La Sardegna, piena di golfi e di cali di facile approdo, dovette essere importante consueto punto intermedio fra l'Egitto e la Spagna, fra l'Africa e l'Europa. E per questo, vi stazionano i Fenici prima, i Cartaginesi dopo. Da questi, è vero, passa in mano dei Romani ma per ricadere sotto il giogo di civiltà orientali, i Saraceni, e se da questi passò in mano dei Pisani fu per poi trovarsi dominata dagli spagnoli che vi continuarono ad approfondire certi caratteri arabi essendo essi stessi di usi e costumi moreschi imbevuti fino al midollo delle ossa.

È per tutte queste vicende che la massa

dell'etnos sardo si presenta quasi unita e compatta come quarzo. È per tutto ciò che ancor oggi, nonostante la civiltà lungamente penetrata nei suoi maggiori centri, la Sardegna può nelle sue campagne offrire al musicologo i più rari e preziosi fiori di musiche antichissime, anteriori ad ogni civiltà, riscaldate dal sole stesso che riscalda le musiche dei deserti, vivacemente e variamente colorate dello stesso indaco, della stessa porpora, ornate dell'oro e dell'argento istesso di cui andavano magnifiche le opulente civiltà moresco-spagnole.

*
* *

Nella notte oscura è un solo chiarore; quello che illumina il vano della porta di un tugurio spalancata sulla strada.

Se per un istante vi fosse balenata alla mente l' idea di una festicciola protratta oltre la consueta veglia, e vi sentiste attratti, nel passare, a gettarvi uno sguardo, se il vostro cuore è sensibile e lo spettacolo della sventura vi attrista e può turbare i vostri sonni, volgete la testa altrove, turatevi le orecchie e andate innanzi per la vostra via perchè ivi non è cosa per voi; in quella povera tana di uomini è entrata la morte.

Io mi rivedo la sera dell'Assunzione, molti anni sono, discendere lieto dalla vicina mon-

tagna, in dolce compagnia, al villaggetto. Mi rivedo fermo sulla nera via innanzi a un'umile stanzetta fatta ardente di ceri in cui regnava una bianca figura distesa e velata a cui facevano corona donne e uomini in atto di rispetto. Mi riodo chiedere con ancora uno scoppio di letizia nella voce: Cos'è, l'esposizione della Madonna dell'Assunta? Era una giovinetta morta nella sera, esposta alla pubblica pietà. Tale il costume che vuole partecipi del dolore tutta la comunità raccolta nel villaggio.

Ma io vi ho detto di turarvi anche le orecchie perchè più lugubre dei lamenti, più straziante dei singhiozzi, più spaventoso della vista della stessa morte, è il canto della donna che, moderna preficatrice, del defunto tesse le lodi. Canto tenue come l'esile voce di rustica cennammella, tremolante d'emozione, breve, interrotto da' singhiozzi degli astanti che fan coro alla mestissima nenia. Canto tenue ma che vi prende alla gola, vi scuote i nervi, s'impossessa di tutto il vostro essere e vi costringe, foste pur di sasso, alla pietà, alla commozione, al pianto, risuonando in voi tutta la notte, facendovi risvegliare improvviso, di soprassalto, come un incubo; terribilissima voce di pietà che v' introna e vi lascia indelebile traccia nell'animo.

È la sorella, la sposa, la madre o altra donna, ove fra le congiunte nessuna sappia, che il dolore

libera dal petto nella forma più pura, quella musicale. Tragica e pietosa manifestazione quant'altre mai.

La lugubre cantatrice, in dialetto vien detta *attittadora* e il canto *attittidu* certo da *titta*, tetta, tenuto anche conto del qualche volta usato *attittai* per dare la tetta, allattare, il che riguardo al canto funebre avrebbe significato dolcissimo di pietà e dolore. Rammentiamo l'atto di picchiarsi il petto nella contrizione, gesto quanto mai espressivo e derivazione logica perchè il cuore è nel petto e con questo si culla e si piange a un tempo ed il petto della donna è scrigno di pietà infinita, naturale origliere al pargolo ed al morto. In Grecia ove tuttora usasi, il canto funebre è chiamato *mirologo* da μυρέω μύρομαι piango mi lamento, e λόγος discorso; e, ciò che è significativo al sommo, il canto che, anticamente, il coro intonava alla fine luttuosa della tragedia era detto *commos* κομμός da κόπτω battere perchè i lamentatori e le lamentatrici si percuotevano il seno ed il capo. Il sardo *attittai* ha dunque la stessa origine e lo stesso significato del *commos* dell'antica Grecia. E scommetto che ci saranno ancora professoroni e professorucoli loro allievi che giureranno tutti sulla fede dei più veri e maggiori dottori *tedeschi* che l'etimologia di *attittai* è da ricercarsi nella ferocia sarda.

In altre regioni il canto della morte sarà più

completo, il tema svolto per intiero, fiorito e impostato in una tessitura che meglio lo farà risaltare e metterà in evidenza la voce, ma in nessuna regione, io credo, raggiunge l'alta potenza emozionale di quello sardo. Nessuno meglio di questo esprime il dolore, ripete il singhiozzo, s' intona alla tristezza dell'ambiente, si fonde e piange col pianto dei dolorosi circostanti.

Ecco a tav. n. 72 un *attittidu* da me trascritto dalla voce di una vecchia *attittadora*; esso non è che pallida idea di ciò che è nel rompere dal petto nella gola della mamma sconsolata. Cercate di piangerlo e forse intenderete qualche cosa della sua tristezza, del sublime artistico cui arriva quand'è nel suo naturale ambiente di lutto e di morte.

*
* *

Passate oltre.

Ad una svolta della strada udite salire dall'ombre un sommesso canto a più voci. Lente risonano tutte come di sacerdoti chiamati ad alto ministero. Una acuta ricama e trapunta; un'altra grave vibra cavernosa e potente come voce di canna d'organo nell'estremo limite della sua gamma, altre due, intermedie, ripetono la frase rubandola a volta a volta alla voce principale.

Osservate l'orditura del breve tema che qui riporto di uno dei tanti modi di *cantare a tteno-*

res — cantare da tenori — o *a cuncordiu* — di concerto (Tav. n. 73).

La parte che intona, pure la prima per importanza, è denominata nei dialetti del settentrione *sa oghe, sa oche, sa bozi* — la voce. Le altre, *sa mesu oghe* — mezza voce — o *tipli, tipi, tipiri*, con uno o due *p*; *su contra* da contrappuntare in voce di tenore; *su basciu* — il basso — perchè sostiene l'armonia con un pedale.

Forse il quadro e l'ora e forse la disposizione delle voci di cui la grave troppo rammenta quella di certi cantori arabi e persiani che, come i sardi, facendo di una mano letto alla gola e alla guancia sembrano raccogliere la voce nello stesso atteggiamento in cui è figurato un cantore di un bassorilievo scoperto nientemeno che a Ninive ed ora conservato al British Museum, certo è che ci sentiamo trasportare nostro malgrado nel Marocco con Edmondo De Amicis. E il musicologo resta lì perplesso e sbalordito ascoltando quelle armonie, quei contraccanti, quelle imitazioni. Quanto è più lontana nei tempi la conquista della polifonia dall'epoca assegnatale dagli storici. Come la sua nascita è più naturale, più bella, più nobile!

Si tratta, nel caso dell'esempio riportato, di una serenata ad una voce cui in alcuni punti fan coro le voci degli amici a sostegno mate-

riale del suono melodico, morale, dell'amico del quale sentono la trepidanza e si associano e gli fan cuore. Di questi canti corali, in Sardegna molti, belli e vari, e più che tutto, interessantissimi per la storia della polifonia, mi occuperò quanto merita, in altro più adatto lavoro. Qui basti il cenno che spero valga ad invogliare il lettore a conoscerne di più e..... a leggermi ancora altrove.

Passate oltre ancora.

*
* *

Un raggio di luna veste d'argento quella casetta. Da un gruppetto di figure che paion ritagliate in carta nera, tanto forte è il contrasto delle loro ombre in quel chiarore spettrale, esce la timida voce di una chitarra, sale il canto di un innamorato a solleticare le orecchie di una bella che certo ascolta dietro quella finestra socchiusa. Anche in questa serenata (assai più « artistica » e sentita di tutte le sue discendenti: le serenate trovadoriche che pure del canto d'amore del popolo conservano qualche traccia) sono le cesellature arabo-spagnole che abbellano ed è la nota umana del canto primitivo che freme, che suggerisce ed impone queste modulazioni più poetiche più emozionali di tutte le modulazioni « combinate » dai dottissimi mae-

stri compositori modernissimi. E una sottigliezza mi sia consentita in questo libro che di sottigliezze non può intrattenersi. Il lettore che n'ha voglia esamini questo canto e troverà nel suo primo periodo, compreso nelle prime otto battute, i germi del tono del comune parlare.

Dal puro recitato si passa al declamando dei questuanti in cui, come si vede da un esempio da me riportato in uno studio sulla etnofonia sarda, si comincia a delineare il colore musicale, per arrivare a questa serenata in cui gli stessi elementi si svolgono in vera forma di canto solo nelle ultime tre misure (Tav. n. 74).

E rincasato è ancora un canto, una dolce ninna-nanna che vi chiude gli occhi. Una ninnananna in cui l'appoggiatura per addolcimento sentimentale è sempre alla distanza di mezzo tono dalla nota reale su cui cala con audace cromatismo capace d'insegnamento anche ai super-sensibili auricolari della Francia. Questa ninna-nanna in cui, se il sonno non vi aggravasse le palpebre, vi annebbiasse le idee, vi smorzasse ogni pensiero, fra mezzo ai caratteri comuni alla *berceuse* di qualunque regione del mondo, udreste spiccare quelli etnici preistorici evidentissimi, della prima madre che cullò il primo bambino (Tav. n. 75).

*
* *

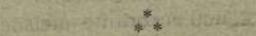
Ma se la notte è il dolcissimo canto dell'usignolo della maternità umana che vi ha cullato, al mattino è il cinguettare persistente e petulante della mattiniera rondinella che vi sveglia. È la servetta che trilla, ad alleviare le giornaliere fatiche, uno stornello o *muttettu*. Ecco il più diffuso. Essere dovrebbe allegro ma il movimento accellerato prestatogli dell'agile gola, la voce fresca e gioconda dei sedici anni, non valgono a nascondere la mestizia ch'è in fondo a questa melodia (Tav. n. 76).

Nella oscillante instabilità delle misure di tre quarti alternate con quelle di quattro quarti, nella insistenza cadenzale, nella brevità del passo che si svolge nell'ambito di cinque gradi della scala, nel salto di quarta ascendente e nel colore di tutti i suoni procedenti per grado congiunto, nella trascinante legatura di portamento con quell'unica acciaccatura, nell'accorante melanconia sono i segni palesi di caratteri preistorici sentimentali propri della musica del meridione della Sardegna di cui infatti è il tema fondamentale, che appare in tutta la regione in cento guise modificato ma non trasformato per modo da non essere sempre riconoscibile.

Ed ecco un più lieto canto che talora le

festose corone di giovani contadine sciolgono alla raccolta delle ulive o ad altra fatica dei campi, che si trova a tav. n. 77.

Una intona con versi talvolta gentili come quelli qui riportati, e l'altre fan coro su parole senza palese senso. Anche in questo canto di cui la gamma non sorpassa la dominante di cui le acciaccature calano sempre e sempre di mezzo tono riuscendo così ad essere spesso note estranee alla tonalità del pezzo e dando un'idea chiarissima del processo evolutivo degli abbellimenti che in principio altro non furono che esitazioni, tremolamenti, nodi della voce, turbamenti emozionali, è pur sempre quell'oscuro senso di melanconia che esala dalle cose antiche.

Ancora un tema che si libra alto come il volo del falchetto, che rievoca gli aguzzi picchi dell'alte rocce accesi da' rossigni riflessi rimandati dalla enorme luna che come disco di rame s'aderge in un cielo di cenere (Vedi tav. n. 78).

E lasciamo quest'isola che da lontano ci rimanda ancora nell'eco dello spazio i suoni degli zufoli pastorali, dei pifferi e tamburini, delle zampogne di canna, attorno cui turbina la danza paesana o ballo tondo, per la sagra di un qualche piccolo villaggio. Lasciamo quest'isola

di umili e pur veraci eroi, per recarci in quell'altra che fu patria al più grande genio della guerra, a Napoleone.

CORSICA.

Siamo all'ultima giumella di canti che l'Italia aprendo le mani lascia cadere e volteggiare e spandersi nell'aria e pel mondo qual leggiadrissima pioggia di colorati e profumati petali del più prezioso e delicato fiore del suo giardino, il supremo e più intimo secreto dell'anima del suo popolo.

Poca e povera terra. Che importa? Forse che la madre si ama in ragione di venustà? O non ama anzi più fortemente il povero il suo tugurio del ricco il suo palazzo? E la madre che degna sia di tal nome, non serba essa le sue più affettuose cure per la creatura debole e malaticcia che gli costa insonni ed angosciose veglie? E l'amor di patria mai si fa sentire tanto forte quanto nel momento ch'essa vediamo calpestata. E svisceratissimo amore portano alla diletta isola i figli suoi, e ai tempi eroici di quella grande fiamma di libertà che fu il Paoli, il côrso che dopo lunga e forzata assenza, che per proprio gusto mai l'abbandona, vedeva troppo tardare alla propria passione «l'ormeggiare

della galera, in acqua si buttava per potere di qualche istante prima premere co' piedi il desiato suolo. Forse a tale amore si deve se ancora i canti della Corsica conservano i caratteri originali che giogo di straniero non valse a distruggere. Travestitela come meglio vi talenta, mettetegli sul volto la maschera più impenetrabile, caricatela di catene e di gioghi perchè un sol gesto non le sia consentito che riveli la sua nazionalità, mettete sulle così dette carte geografiche, che altro non sono che piani di battaglia e di rapina, mettete dico al punto in cui trovasi la Corsica una dicitura a grandi caratteri che la proclami turca o cinese ma lasciatele sciogliere l'anima al canto che nessuno pensò ancora vietargli, e vedrete se non si rivelerà italiana, italianissima in tutto l'essere suo.

Il Tommaseo, che non solo fu scrittore e critico fra i grandi grandissimo ma degli usi e costumi de' paesi illirici, della Dalmazia, della Corsica e della Grecia conoscitore profondo, dice che: « Al bandito greco e dalmata il canto è alimento dell'anima più che al corso » e poco più oltre che « La musica côrsa è delle tre la più bella: meste il più tutte e tre. I tre popoli amano il canto; e le donne cefalene col fascio

in capo scendono pendii precipitosi filando e cantando; le còrse, e *bennate* filando menano il cavallo alla fonte e alla fonte si siedono in cerchio filando e cantando ». A me non resta che aggiungere sommesso essere il canto còrso di melodia dolce e passionata, non vivo, anzi più tosto lento e melanconico. Più del sardo meno del siculo sviluppato. Ai caratteri indigeni forte mescolarsi caratteri greco-arabi. Quanto a certe analogie fra i canti còrsi e quelli di altri paesi segnalate da alcuni scrittori bisogna andar cauti nell'accettarle e pensare che nel più de' casi non si tratta di infiltrazioni ed influenze straniere, ma bensì della stessa parentela che esiste fra i canti sardi e quelli di altri popoli coi quali non ebbe mai diretti contatti. Gli studiosi dell'*etnos* còrso osserveranno essere i canti còrsi in genere impostati in una tessitura ardita. Per questo carattere noi li vediamo allacciarsi ai canti di quella parte settentrionale della Sardegna che è precisamente quella più vicina alla Corsica. A questo modo non un anello manca alla catena che riunisce i canti del popolo di tutta Italia.

*
* *

Quando uno muore, vestito de' migliori panni, il viso scoperto e volto verso l'uscio in direzione del quale è posto co' piedi innanzi, di-

stendono in su tavola retta da un desco o da seggiole, che dicesi *tola*, termine similare al sardo *taula*, con sotto al capo un guanciale, le mani e i piedi giunti. La tola in mezzo a una stanza, per solito la cucina, alla pietosa vista dei passanti esposta, lasciando spalancate le porte. La notte fanno la camera ardente di ceri ed altri fuochi e congiunti ed amici a duolo vestiti intorno siedono taciturni per lunghe veglie.

*
* *

Il bisogno di piangere i morti, portato di natura, è nato coll'uomo e col primo morto si è manifestato e come allora tale ancora dura e durerà finchè uomo viva.

Il tumulare e rendere tributi d'onore in determinate forme cerimoniali alle salme, pure essendo cose dal sentimento derivate non parrebbero così spontanee nè così naturali come il pianto, e parrebbero piuttosto opera di civiltà. Infatti presso alcune selvagge tribù oceaniche ed africane i morti abbandonansi sulla terra all'intemperie celesti, all'ira delle belve, e nel Siam stesso, ove pure i funerali di un alto dignitario e di un principe richiedono una spettacolosissima e costosissima messa in scena, i cadaveri della gente povera si gettano in un immondo carnaio ove solo i lupi ed i corvi pensano a rendere

servizio alla pubblica igiene spolpando quegli avanzi umani di cui solo l'ossa verranno bruciate. Ma tutto quest'orrore è imposto da tristi necessità o prodotto da una civiltà barbara, mi si consenta l'apparente contrasto, come sono le asiatiche; in genere, fin dalle più lontane epoche, noi abbiamo la prova di un culto della morte che si è manifestato nelle stesse forme con cui ancor oggi si manifesta.

È stato possibile, mercè le preziose vestigia riesumate dai sapienti scavi compiuti a scopo di studio, ricostrurre tutto il cerimoniale che, sul termine dell'epoca quaternaria e forse, e certo ancor prima, l'uomo compiva o in pro dedicava dei defunti seppellendoli nelle caverne naturali o artificiali.

Quando, in tal lontana epoca, la morte portava la desolazione in mezzo ad una tribù, il cadavere veniva trasportato in una caverna destinata ad uso sepolcrale ed ivi o bruciato o più raramente sotterrato ponendogli vicino armi, giocattoli o quant'altri oggetti in vita gli fossero stati cari; amuleti e cibo. Una lastra o grossi massi posti alla bocca della caverna impedivano l'ingresso alle belve, mentre di fuori, accanto alla dimora dei defunti, acceso il fuoco e squartati grossi animali, si procedeva al banchetto con una distribuzione di carni ancora fumanti, di frutti, di bevande fermentate.

A tale rievocazione, fatta dalle ceneri, dai ri-
masugli di un pasto, dagli scheletri, dalle mum-
mie rinvenute nelle preistoriche grotte, manca
così com'era naturale che mancasse, ogni e qual-
siasi traccia di movimento e ancor più di suo-
no. Il suono svanisce man mano che vien pro-
dotto senza lasciare traccia alcuna, e posto che
le famose spugne che ritengono il suono, sco-
perte dal capitano Vosterloch nelle terre australi
altro non erano che una spiritosa invenzione del
gazzettiere del *Corriere Veridico* che si stampa-
va nel 1632, e che il fonografo non vive la sua
vita pratica che dal 1889, ogni eco era da lun-
go tempo spento in quelle misteriose caverne
dei nostri antenati. Ma allora come e perchè ri-
tenere che nella preistorica epoca della pietra
ai morti si indirizzasse il dolore nella sua più
pura e sublime forma di canto? Perchè, mi do-
mandate?

Perchè ancora adesso vi sono popoli presso
i quali vige intiero il costume di onorare i de-
funti con pratiche simili a quelle preistoriche e
che pure ai morti cantano. Se le due cerimo-
nie sono identiche in tutti i particolari, non è
forse logico supporre, fermamente credere che an-
che l'uomo primitivo cantásse e ballasse come
canta e balla l'uomo selvaggio del presente?
Selvaggi del presente che, come gl'indiani d'A-
merica, i Comanchi, non è molto tempo usava-

no coltelli di quarzo dimostrando chiaramente essersi il loro progresso arrestato all'età della pietra. Non c'è esploratore dell'America, si può dire, che nella relazione dei suoi arditi viaggi descrivendo gli usi e i costumi di que' popoli selvaggi e le loro strane cerimonie funebri, non s'intrattenga su le danze e i lamenti come il particolare dirò così più costante e che più li ha colpiti. Potrei citare diecine di esempi; mi contento riportarne due fra i più caratteristici.

Il primo, che si riferisce agli Irochesi, tolgo all'opera del Morgan; il secondo, che parla degli yokaia di California, tolgo al Powers.

Presso agli Irochesi dunque " La danza pel morto „ detta *Ohewa*, era fatta dalle sole donne. La musica era vocale e cantata da persone collocate nel mezzo della stanza. Il coro delle danzanti si univa al canto, e tutto insieme era una musica luttuosa e lamentevole. La danza cominciava al crepuscolo o poco dopo e continuava fino al mattino, quando l'ombra dell'estinto che si suppone partecipare alla danza, si crede sia spenta ».

Presso gli Yokaia in occasione dei funerali di un capo morto, dopo i discorsi di circostanza segue un pianto e un lamento di pochi minuti che cessa immediatamente ad un dato cenno. Seguono poi le preparazioni per la danza.

Un angolo della stanza è separato, come luogo destinato all'abbigliamento. Gli attori principali sono cinque uomini agili e muscolosi, i quali vanno profusamente ornati, fra l'altro di collane di conchiglie le quali risuonano ad ogni mossa dei danzatori. Essi tengono in bocca un fischietto mentre danzano, inclinano la testa e piegano il corpo con destrezza.

I cinque uomini sono accompagnati da un semicerchio di dodici donne, le quali battono il tempo a piccoli passi e portano pur esse collane di conchiglie di halistio e di pachiderma intorno al collo e braccialetti analoghi.

Al primo giorno la danza in onore del capo Yokaia è lenta e funebre, la musica semplice e lamentevole, il canto monotono essendo composto di due soli toni ed accompagnato dal cupo rumore prodotto da colpi vibrati sopra un oggetto concavo. Nel secondo giorno la danza è più animata e la musica più variata e più ricca di toni coll'aggiunta anche del coro delle donne. Nel terzo finalmente danza e musica acquistano un deciso carattere più gaio e vivace.

Anche i Senel usano danzare nell'atto che il cadavere dell'estinto brucia sul rogo. Il loro muoversi nella danza è violento, la musica fortemente ritmata, melodicamente saltellante ed i danzatori cantano in coro le seguenti parole che

non hanno alcun significato ripetendole indefinitamente:

Hol-lel-li-ly
Hol-lel-lo
Hol-lel-lu

Due toni, dice il Powers che erano usati nel canto del primo giorno, due toni cioè due note. O non vi pare che tale descrizione potrebbe benissimo adattarsi al primo dei temi di *attittidus* riportati nel capitolo sulla Sardegna? E tutte queste descrizioni di usi viventi non completano maravigliosamente bene le notizie che in proposito ai riti funerari dell'epoca quaternaria abbiamo mercè gli studi paletnologici, e non sono in tutto simili agli usi funerari tutt'oggi in uso in Sardegna e più specialmente in Corsica ove tutt'ora è in vigore il *caracollo* che altro non è che la primitiva selvaggia danza?

Tralasciando le descrizioni degli usi funerari del *Vecchio testamento*, a lusso di prove, a completare tutta la catena degli usi funerari che nelle diverse epoche presero forme sempre identiche, ed il canto ai morti costantemente usarono, ricordiamo che nei funerali greco-romani, che in sè compendiano e mostrano affinate le anteriori civiltà Asiatiche ed Egizie, non erano solo i flautisti *(tibicines)* limitati dalla legge delle XII tavole al numero di dieci, e talvolta anche alcuni trombettieri *(tubicines)* ma vi erano

pure le *praeficae*, piagnitrici prezzolate, che dovevano, in atto di stracciarsi sconciamente le chiome e percuotersi il petto, levare alti urli e lamenti, cantare lunghi inni *(naeniae, morturalia)*. Non solo, guidata dall'*Archimimus*, che rappresentava la persona del morto coll'abito e la maschera e lo imitava nei gesti, seguiva una schiera di mimi i quali recitavano passi seri di poeti o davano spettacolo di scene comiche mettendo in ridicolo le originalità del defunto; ma, talvolta durante la cremazione, avevano luogo intorno al rogo dei combattimenti gladiatori come già usavasi dagli Etruschi. E questi combattimenti originati sono dalle primitive danze selvagge intorno alla salma del defunto; danze che degeneravano troppo spesso in orge di sangue.

Più tardi, nello stesso rito cattolico, pei morti si canta, e se non si danza si officia in modo da vederci i visibili resti delle antiche danze.

Dall'epoca delle caverne ad oggi il morto vien messo nel centro della caverna, del tempio, della stanza a secondo i tempi e i luoghi, come diritto spettante al personaggio principale della tragica scena. Dall'epoca quaternaria a quello de' primi imperatori Cinesi, ai tempi omerici, ai nostri giorni presso i sardi, il banchettare è usato e delle stesse vivande composto: focacce e carni di grosse bestie. Tal dottor Franchi, vecchio côrso all'antica, educato in Italia, al

Tommaseo raccontava che nella perdita d'un de' loro furono ammazzati due bovi, e andarono mille pani. E in certi luoghi l'anniversario celebravano come in Grecia con banchetto. E ad ogni famiglia del paese distribuivano pane e carne. Come in Sardegna. In montagna il morto per terra, con a cintola la charchiera, le pistole, lo stile, il fucile allato, da' piedi il cane, i parenti intorno. Anco presso i Dakota dell'America alla morte di un gran capo il costume simile. E magnifica descrizione in uno dei suoi romanzi ne fa il Cooper.

Le cerimonie per i morti, come tutti gli usi, si svolgono da uno stesso germe, senza interruzione, dalla più alta antichità ai nostri giorni. Ma come tutti gli altri usi e costumi anche questo vive due diverse vite. Una ch'è venuta evolvendo, civilizzando le sue forme esteriori ; l'altra che si mantiene semplice e pura qual'era in sul nascere suggerita all'uomo dal sentimento. Dirò a modo di paragone, essere così come il rusticale zufolo di canna che perdura nelle sue primitive forme ed in queste continua a mostrarsi mentre altre copie di se stesso si vennero modificando ed arrivarono alla complessa ed ultima concezione del flauto Boehm. Ma vi ha certo maggiori differenze fra questi due campioni di uno stesso strumento che non fra le primitive e le attuali cerimonie funebri. Essendo però di

tali cerimonie il canto la parte che per la sua stessa natura più facilmente può far cadere in errore non lasciando traccia certa di sè che quando venga fissato in notazione, il che non può essere stato che dopo l' invenzione della semiografica musicale e presso quei popoli che questa conoscono, urge, in ogni dove sia possibile, fissare con la più scrupolosa precisione e sincerità tutte le modulazioni dei canti dei defunti onde poter un giorno arrivare al magnifico ed utile lavoro di comparazione di tutti questi canti: quelli degl' Indiani d'America con quelli sardi o côrsi, questi con quelli delle Calabrie, dell'Africa, della Polinesia, e tutti questi ancora con i loro discendenti cinesi o greci, scismatici o cattolici.

*
* *

Anche in Corsica usasi il cantare alla morte, i bambini però non hanno gridata, e usasi con lo stesso cerimoniale di quanti mai altri paesi tal pratica veramente primitiva e poetica ancora conservano. Qui però voglionsi distinguere due modi di canto: quello che narra di defunto per morte naturale; e quello che dice di morto per violenza altrui e tende ad incitare alla vendetta.

Nel primo caso il canto vien chiamato *lamen-*

lo, e lamento veramente mestissimo è. Cantate queste prime battute del *lamento* côrso che è a tav. n. 79, lentissime, a mezza voce, cercando strisciare sulle note di passaggio e di abbellimento, e ditemi se non esprime il dolore cento volte più che non l'esprimano molte romanze di certe opere che m'intendo io e che pur voi conoscete. Benchè tocchi il *do* in terzo spazio alla seconda battuta ed il *si* alla quinta, possiamo dire conservarsi anche questa melodia nell'ambito di cinque gradi di scala. La tessitura grave, come quella in cui la voce femminile è più debole e quasi fioca, vale a conferigli maggior tristezza come glien'aggiungono quegli ondeggiamenti vocali prodotti da quelle semicrome appaiate, e il tempo stesso, il *sei ottavi*, mentre è fonte di energia nei movimenti rapidi con valori puntati rende molleggianti le melodie distese in un movimento lento assai come ha questo.

*
* *

Nel secondo caso la bisogna corre, dal canto in avanti, diversissima. Non è più una *lamentatrice* ma una *voceratrice*, che intona il lugubre canto detto *vocero* « come se voce per eccellenza fosse la voce di morte ». La donna dunque s'esalta e s' infoca, il suo canto diviene e per voce e per tono incisivo, straziante come l'un-

ghia, il dente, la lama che si compiace torcere e incrudelire nella ferita. Non è Elena che sommessa lamenta, ma Ecuba, Andromaca, una erinni che strazia sè e altrui del proprio dolore nudrito d'odio, anelante vendetta. Man mano che la narrazione procede e il gesto si fa più violento, e la voce più atrocemente impreca e in alto e rauco grido esce dalle fauci dell'ossessa, le astanti si sentono accendere il petto di ferocissimo odio e si agitano come invase e a certo punto più non stando alle mosse, rotto ogni ritegno, smarrito ogni senso di misura, si slanciano a quella singolare frenetica ridda attorno al morto, in dialetto appellato *caracollo* (facilmente da caracollare) chiedendo vendetta a Dio ed agli uomini, al cielo ed alla terra.

Anche qui mi è d'uopo lasciare alle magnifiche parole di Tommaseo il descriverlo: « Finita l'a-« gonia, levano il grido ritte; poi silenzio: e recita-« si intorno al letto il rosario. In certi luoghi muta-« no le lenzuola, le coperte, il guanciale. A' paren-« ti, che vegliano il cadavere, è fatto un pasto che « chiamasi pure *veglia*. Altrove dannosi stiacciate, « e una a ciascuno della confraternita della quale « il morto era. I più stretti parenti, si levano di « casa, e in quella di un congiuuto apprestasi loro « un pasto ch'è detto *conforto*. Cominciano quin-« di i canti funebri in casa, intanto che vengono « da' vari villaggi il parentado e gli amici. Guida

« la schiera un parente, segue talvolta il paese
« intero, e di terre distanti; e il corteo ha nome
« *scirrata*. Se la morte violenta, le donne all'ap-
« parita del paese, si fermano e si scapigliano, ur-
« lano, si strappano i capelli, si picchiano il petto,
« si graffiano il viso. Un tempo anco gli uomini.
« Vanno a rincontro quelle del paese, tranne la
« moglie, e riurlano. E dicesi *gridata*; e in certi
« luoghi *raspa* e *scalfitto* da raspare e scalfire:
« in quel di Napoli: *tribolo*.

« Uno della famiglia invita i convenuti a can-
« tare. Fan cerchio intorno e girano; che dicesi
« *caracollo*. Una parente (le sole donne cantano)
« o intuona o prega donna più da ciò, anco se
« non congiunta di sangue. Gli amici in Corsica
« fanno famiglia tanto più stretta, che l'odio dei
« nemici li serra. Cantano de' pregi del morto,
« del dolore de' parenti, le lodi degli antenati...
« Quando lo levano, urla confuse: avviato, una
« canta il lamento sino alle porte della chiesa:
« ricomincian di là al cimitero ».

Ecco a tav. n. 80, 81, due brani di *vocero*. Si rial-
lacciano, com'era naturale, per più di un carattere,
al lamento ed è forse più nel contenuto dei versi
e nel « tono » di voce con cui vien cantato che
non nella melodia per se stessa che il *vocero* diver-
sifica dal lamento.

Debbo però notare che per quanto valenti sia-
no stati i vari trascrittori di questi tristi temi

musicali esprimenti il dolore e l'odio del popolo côrso, pure molto mi rimane di dubbio, dubbio che non può recare offesa poichè nessuno de' trascrittori era, credo, di professione musicologo e specialista del canto popolano, sulla fedeltà serbata ai temi originali. E questo mio dubbio è sorto dall'evidente contrasto che vi è tra le descrizioni e le trascrizioni di tali canti, siano *lamenti* che *voceri*, date dagli stessi studiosi degli usi e costumi della Corsica. Il Quantin dice addirittura che : « La musique de ces chants n'est pas arrêtée. Chaqun, peut en quelque sorte la noter à sa fantaisie comme font d'ailleurs les Corses, qui salmodient plutôt qu'il ne chantent ». Il Croze soggiunge che alla melodia côrsa si può benissimo applicare quanto il Pothier ha detto del canto piano : « Les sequences et les tropes du commencement sont de vrais proses, des simples récitatif ». E soggiunge « Des Corses résident en Algerie nous ont même certifié que la mélodie des chants funèbre Kabyles est exactement semblable a celle des mêmes chants corses ». E Paul Bourde ancora lui così si esprime : « Les airs qui ne varient point (il y en a deux ou trois seulement) rassemblent à ces airs arabes qui s'emettent par le nez autant que par la bouche, avec des notes très soutenues suivies de brusques chutes. En les entendant, je revoyais dans mes souvenirs les

maïliennes du desert algérien s'etirant les bras dans leurs danses somnolentes ».

Or bene dove sono, negli esempi riportati, gli elementi melodici del semplice parlare che si dovrebbe distendere sopra una sola nota, in linea orizzontale, con un elevamento di tono e poi una caduta o risollevamento alla tonica, o quel caratteristico abbandono della voce che passa dal sostenuto *cantato* al *parlato* dell'ottava inferiore? Dove le lunghe note cui la sonorità, per la chiusura della bocca, vien continuata per la cavità delle fosse nasali, note che sono una delle maggiori caratteristiche dei canti del deserto, del canto arabo, di quello primitivo in genere che risale alla preistoria e che, come il sardo ad esempio, fondalmentalmente appartiene al più vasto dei centri etnofonici? E se qualche lettore è stato in Algeria e ne ricorda gli strani canti dei *Kabili* io mi permetto domandargli: ved'egli nulla che riavvicini anche lontanamente quei canti africani a quelli côrsi qui trascritti?

Per conto mio credo sì all'assonanza di molti canti côrsi con i canti arabi e già lo dissi, ma non credo nè lo debbo che alcuno o quasi degli esempi musicali di *lamenti* e di *voceri* riportati finora dai vari autori siano fedeli all'originale poichè in essi non è nulla della etnofonia araba. In questi due esempi io vedo invece una elaborazione melodica tutt'altro che primitiva e

molto lontana dal vero suono del dolore. Del resto ciò non può recare maraviglia poichè in alcuni libri sulla Corsica, in fatto di musica etnica si arriva al punto di intercalarvi perfino qualche facile motivetto di popolaresca canzonetta napoletana!

L'esempio a tav. n. 82 di *vocero* invece, raccolto da Jaque Tessarch, se non raggiunge la purezza dei canti funebri sardi, mostra però già la cura posta dal trascrittore per non alterarne il carattere e darlo semplicemente ed onestamente e vìrtuosamente qual'è.

Questo canto sì che mi pare giustificare quanto il Marcaggi dice nell' introduzione di un suo libro: « Les Insulaires qui habitent l'Algerie ont retrouvé parmi les Arabes des Provinces d'Alger, Bône, Costantine, Oran, chez les Kabiles surtout, des usages d' une analogie frappante avec ceux de la Corse, et les mélopées arabes sont chantées sur le même air — la similitude est saissante — que les ' lamenti ' corses ».

Assai mi duole non si sia, ch 'io sappia almeno, trascritto il motivo o almeno il ritmo del *caracollo* per poterne offrire un esempio a quei lettori che volessero farne materia di studio comparativo fra le danze . . . più realmente macabre di quelle del Saint-Saëns e quelle di gioia.

*
* *

Dopo la più tetra la più dolce delle canzoni: quella dell'amore materno.

Mi conviene ancor qui riportare del Tommaseo: « Non solo alla tomba cantano le donne còrse, ma alla culla. Ma l'amore agitato da liete sollecitudini, e sereno di lontane speranze, è men forte del dolore esulcerato dall'ira.

Chi cercasse, troverebbe in quella terra, che pare sì arida di lontano, vene di vera poesia, che modeste e sottili stillano tra le rocce e le macchie ».

Due esempi ne riporto a tav. n. 83, 84.

Nel primo la melodia è, salvo qualche lieve e insignificante modificazione, la stessa dell'esempio di *vocero* n. 82. E poi mi si dica se non ho ragione di attribuire al vocabolo sardo *attittai* un'origine dolcissima dal seno materno venuta, se per la culla e per la bara anche nella Corsica la pur tanto decantata terribile voceratrice si serve della stessa dolcissima melodia che serve a cullare il pargolo per cullare il morto.

Così ad ogni pagina mi vengono sotto la penna impensate e nuove e sempre più convincenti prove della tarda e maligna mentalità di un dottore tedesco che voleva a tutti i costi il canto della morte avere origine nella rabbia umana

ed essere un canto eccitatore di vendetta. Il canto della morte è tanto un canto di ferocia che anche nel caso speciale del *vocero* côrso la musica, il primo elemento emozionale, è tolta a prestito dalla più dolce, tenera, mansueta delle manifestazioni dell'animo umano: cullare il pargoletto. Ciò che assomiglierebbe, se la supposizione del dottore fosse vera, a una rivoluzione francese che in cambio della eroica *marsigliese* avesse adottato, per canto espressivo della sua grandezza, il tenerume di una romanza del Tosti o la frivolezza di un saltarello parigino!

Ma fortunatamente pel buon nome dell'umanità, che non ha proprio bisogno di un nuovo titolo di ferocia, già tanti ne possiede, lo stesso *caracollo* ha origine assai più mansueta: nella danza mistico-religiosa in onore del defunto, contro gli spiriti malefici.

Del secondo esempio di ninna-nanna i versi quanto mai patetici sono del fine poeta Vattelapesca (M. Lucciano) ma la melodia, trascritta dall'arciprete Casanova di Bastia, è antichissima. I quattro intervalli sono soltanto di terza; tutto il resto della melodia procede per gradi congiunti e per due volte un *do* in terzo spazio serve di tratto di unione fra il *re* ed il *si*. Le acciaccature, una di semitono, l'altra alla seconda battuta non potendo scendere di semitono ripete la nota reale. Qualche pagina addietro accen-

nano a Vincenzo Bellini, ma questa melodía di ignorato autore, di tenera madre, non è forse degna dell'autore della Sonambola e di Norma? Questa ninna-nanna non è certo primitiva, ma chi saprebbe darle lo sfratto dall'etnofonia? tanto è bella e sincera espressione dell'amor materno.

*
* *

Delle serenate o corteggiamenti amorosi côrsi mi pare dover notare solo una certa tendenza generale a fissarsi e distendersi in linea orizzontale con l'impiego di qualche cromatismo nelle note di tratti di unione. A tav. n. 85 è un esempio nel quale è cert'aria di famiglia con alcuni canti siciliani e specialmente con quelli di cui si riflettono disegno e colore nella *Cavalleria Rusticana* di Mascagni.

*
* *

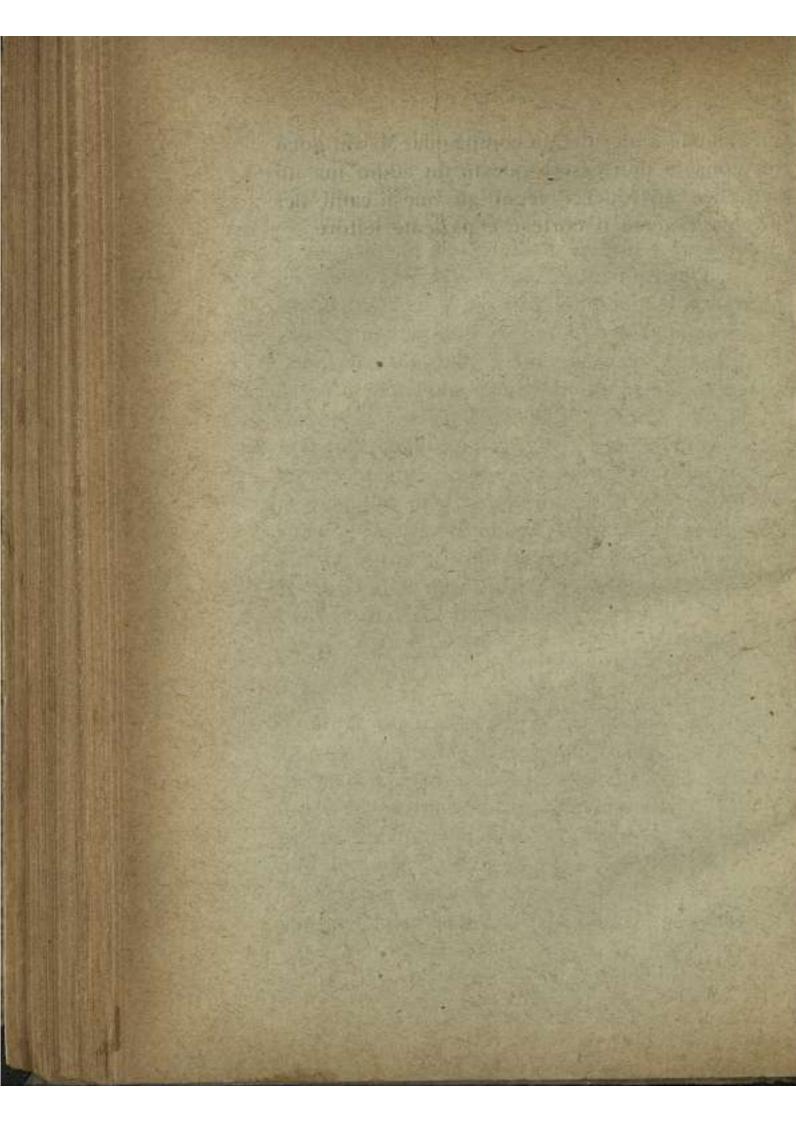
In nessuno dei non pochi libri da me consultati di cui è soggetto la Corsica, ho trovato riportato un verso, trascritto il tema, fatto almeno cenno di quei canti che i pescatori di tutte le regioni, di tutti i paesi, sogliono intonare nelle fatiche d'assieme come ad esempio il maneggio dei pesanti remi co' quali vengono

spinte innanzi le paranze quando caduto il vento le vele più non valgono a farle camminare, o come quando si tirano a terra le grandi reti, carche di pesca. Sono canzoni che, come quelle dei battipali di Venezia, servono a coordinare gli sforzi di più persone, di un'intiera ciurma, alleggerendone il peso all'individuo. Non ho trovato cenno di quei monotoni ma pur tanto caratteristici temi che a mezza voce canterella il pescatore quando, armato di modano, intesse o racconcia le smagliature dal tempo e da' pesci praticate nelle reti; che a fior di labbra fila la donna mentre rimonda il grado; che la giovane scioglie più franco quando, le gambe nell'acqua, lava la biancheria. Eppure in Corsica come altrove e più che altrove, si canta e quindi questi motivi devono dal popolo usarsi. Ma chi vorrà curarsi di raccoglierli?

***

Di là da Bastia, per la Serra, dal Capo Corso viene un soffio fresco impregnato di profumi marini. Siamo arrivati alla meta ed ogni indugio in ricerche non è più possibile. L'ultimo petalo è caduto in mare, l'ultimo canto è svanito nell'aria, l'ultima pagina è presso a finire.

Non mi resta che chiudere il libro e lo faccio mal volontieri come chi sia obbligato a lasciare

un'amabile e desiderata compagnia. Ma un poco mi consola non essere questo un addio ma un semplice arrivederci verso gli onesti canti del popolo e verso il cortese e paziente lettore.

BIBLIOGRAFIA CON NOTE CRITICHE

Non poca nè lieve fatica ho durato nelle ricerche bibliografiche poichè non solo il numero delle opere da consultarsi è grandissimo e sparso un pò per tutte le biblioteche del regno ma, ancora, non potendo da' soli titoli discernere quali libri mi potessero essere utili, molti più ne consultai che all'opera mia non fossero necessari. In questa bibliografia ho cercato di tenermi quanto più mi fosse possibile a quelle sole opere più strettamente necessarie a colui che voglia, anzichè di poesia popolare o dialettologia, occuparsi di musica etnica, e se molte opere vi ho compreso in cui di musica non è riportato alcun esempio è segno che in esse o di musica e di costumi musicali si discorre o in qualche guisa per le forme poetiche strettamente alle musicali legate se ne rende necessaria o utile la conoscenza al musicologo.

Se di qualche libro mi son permesso fare un cenno critico è unicamente perchè lo studioso anche da ciò desuma quali sono le mie idee in proposito alla musica popolare, quali vedute, quali criteri, quali fini mi abbiano guidato nello scrivere il presente libro. Essendo poi la prima volta, credo, che criticamente si imprende ad esaminare tutta la musica etnica italiana tanto dal lato cronologico quanto da quello estetico, m'è parso

logico che anche dei libri che precedentemente della musica popolare si sono occupati e dei quali ho dovuto servirmi, dessi, ove mi era possibile, la mia critica opinione.

Ad includere nell'elenco alcuni miei scritti sono stato costretto o dall'averli citati nel testo o dall'essere, per la Sardegna almeno, gli unici che tentino un'indagine razionale della etnofonia. Al contrario se ne ho escluso alcuni articoli e scritti di altri autori è stato perchè non mi parvero tali, per forma e per contenuto, da meritare l'onore di figurare in un libro che, almeno intenzionalmente, vorrebbe essere un vero saggio critico sulla canzone popolare condotto con serietà d'intenti. E pur troppo da che ho iniziato la serie dei miei studi etnofonici ho visto molti, troppi, che si sono messi a scrivere della musica del popolo senza convinzione, senza le naturali disposizioni, senza la necessaria preparazione.

Com'era naturale non ho qui incluso le opere che si occupano di etnofonia straniera dato che non mi era nè per l'indole del libro nè per lo spazio concesso nè consigliato dilungarmi in comparazioni che altrove mi avrebbero sedotto e sarebbero state utilissime. Se avrò tempo e modo una bibliografia su gli studi etnofonici di tutto il mondo mi riprometto ordinare e pubblicare a delizia di quegli archeologi della musica che per ora in Italia mi pare sian proprio.... pochini.

OPERE DI INDOLE GENERALE

—

LEVI E., *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano.* — Firenze, 1895.

Raccolta diligente in cui è il merito di non poche melodie fatte trascrivere appositamente. Lavoro però sempre di raccolta, più propriamente di spigolatura nelle raccolte altrui, che ha per mira principale la poesia e non la musica. In ogni modo utile per la consultazione purchè fatta con le debite precauzioni specie in quanto riguarda la parte musicale. Ad esempio, chi si fidasse della sincerità dei temi dati come musica sarda cadrebbe in un bell'errore. Attenti dunque a' mali passi.

ODDONE E., *Canzoniere popolare italiano.* — Milano, 1917.

Mescolanza di melodie dal popolo create ed accolte. Raccolta fatta con poco discernimento nelle diverse opere che la precedettero delle quali riporta pure alcuni brani esplicativi più o meno esatti nei giudizi. L'unica parte che sia veramente dell'A. è proprio quella che non dovrebbe esserci: un accompagnamento posticcio che non ha neppure il merito di intonarsi all'ambiente, come ad esempio seppe invece fare il Favara, nè di riprodurre il tessuto chitarresco o di altri primitivi strumenti di cui talora il popolo ama avvolgere le sue melodie. Lavoro dunque inutile agli studiosi; all'arte assolutamente estraneo.

Un altro difetto di questa raccolta, difetto comune a molte altre, è quello di aver trasportato le canzoni in tonalità diverse dalle originali.

C'è, è vero, il tenore sfiatato che si fa abbassare la romanza e ciò può ancora non costituire un danno per l'opera d'arte, ma in fatto di scienze la bisogna corre altrimenti. Negli studi di fonetica sperimentale, in quelli di etnofonia comparata, è indispensabile tener conto di tutto, ed è un dato importantissimo l'altezza originale colla quale i canti vengono intonati dal popolo. Quest'altezza, che pare dover variare da individuo ad individuo, varia più spesso da regione a regione come lo comportano e il paesaggio e l'indole degli abitanti e l'anatomia e fisiologia dei loro organi respiratori e vocali e i caratteri dialettali e indi il timbro generale delle voci. Altezza dunque che può essere indizio e norma dei peculiari caratteri dell'etnofonia di una data regione.

Jahier P. e Gui V., *Canti di soldati.* — Trento redenta, 1919.

Io non dubito punto del valore e della abnegazione dei bravi giovinotti che dettarono questi canti, ma dai versi talvolta osceni, e dalle melodie sempre volgari esala un tanfo di caserma che ammorba ed appesta un miglio lontano. Non è, salvo qualche disperso minuzzolo, canzone ma canzonaccia, non del popolo ma del volgo, non della sorgente montanina ma del rigagnolo cittadino. Non ci sentiamo quindi di deprecare l'accompagnamento appiccicatovi dal Gui perchè tali raccolte si sottraggono persino alla critica. Ciò che prova come non basti essere musicisti, come il Gui è, per essere del pari buoni musicologi in genere ed etnofonisti in specie.

Adaïewsky E., *La berceuse populaire*, « Riv. Mus. It. », 1894, fasc. II; 1895, fasc. III; 1897, fasc. III.

Studio accurato, minuzioso, qua e là arido e pedante, dilungantesi in disamine e paragoni spesso su basi

alquanto artifiziose ed oscure. In ogni modo lavoro d'indiscusso valore in cui sono alcune ben trovate dissertazioni estetiche e che ci fa arrossire pensando che neppure il pungolo dell'amor proprio, la lezione dell'altezzoso straniero che colpisce a sangue, non siano stati capaci di incitare uno solo dei nostri musicologi a fare nella nostra terra quanto vi ha saputo fare un musicologo non italiano. In tale studio sono comparate molte ninne-nanne dell'alta Italia e di altre nazioni con amore e cura mirabili.

PITRÈ G., *Bibliografia delle tradizioni popolori d'Italia.* — Palermo, 1894.

Magnifica ed utilissima ad essere consultata anche oggi ma che dovrebbe essere aggiornata coll'aggiunta delle moltissime pubblicazioni d'interesse etnografico pubblicate in questi ultimi venticinque anni.

TOMMASEO N., *Canti popolari toscani, côrsi, illirici, greci.* — Venezia, 1841.

ASCOLI G., *Archivio glottologico italiano.* — Roma.

ALALEONA D., *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani,* « Riv. Mus. It. ». — Torino, 1909.

Lavoro che per bontà si riallaccia a quelli dei nostri migliori musicologi.

RECLUS E., *Nuova geografia.* — Milano.

PIZZI I., *Storia della poesia persiana.* — Torino, 1894.

Libro di cui la lettura di molti passi di canti persiani è utile per conoscere usi e costumi anche musicali della Persia. Specialmente interessante al musicologo il capitolo IX per le indagini su le somiglianze e relazioni tra la poesia persiana e la nostra del medio evo.

D'Ancona A., *La poesia popolare italiana.* — Livorno, 1906.

D'Ancona A., *Le origini del teatro italiano.* — Firenze, 1891.

D'Ancona A., *Saggi di letteratura popolare.* — Livorno, 1913.

Fara G., *Unità di essenza e di forma nella musica primitiva* in " Cronaca Musicale. „ — Pesaro, 1912.

Fara G., *Contributo alle ricerche sulla genesi della musica* in « Nuova musica ». — Firenze, 1917.

Caselli F., *Chants populaires de l'Italie.* — Paris, 1865

Marcoaldi O., *Canti popolari inediti Umbri, Liguri, Piceni, Piemontesi, Latini* . — Genova, 1855.

Piemonte.

Chansonnier Valdôtain, pubblicato per iniziativa del Comitato italiano per la protezione della lingua francese nella Valle d'Aosta.

Non ho potuto, per quante ricerche abbia fatto e con mio gran dispiacere, avere fra le mani questo libro. Nelle biblioteche di Torino e Firenze non figura a catalogo. Peccato! Mi avrebbe divertito un mondo a straziarlo a punta di penna .

Bel paese il nostro! Dall'associazione più fiorente numerosa e ricca ch'è intitolata *Turing club* in barba alla *Dante Alighieri* che dorme, e quasi non si potesse dargli nome italiano, al *coiffeur* che abbrutta tutte le insegne da barbiere, dall'abborracciatore di balletti che prende a prestito un qualsiasi nome tedesco per dar valore alle sue porcheriole, tutto s'è cercato sempre d'imbarbarire, e, passato il primo bollore bellico, già vediamo

rispuntare la mal'erba dell'adorazione di tutto ciò ch'è straniero. E in casa ci abbiamo anche i comitati *italiani* per la protezione di una lingua straniera. È una Caporetto preparata da lunga mano e ci sarebbe da richiedere una schiera di "arditi" perchè ricerchi e sperda a colpi di bomba i membri di comitati del genere di cui sopra. E la bestia non s'è accorta nemmeno che le melodie pubblicate, almeno quelle riprodotte in una recente raccolta, stanno a provare l'italianità della regione cui si vorrebbe imporre il canto del vanesio galletto.

NIGRA C., *Canti popolari del Piemonte.* — Roux Frassati e C., Torino.

BOLZA G. B., *Melodie popolari* in "Sitzungsberichte der H. Akademie der Wissenschaften". — Wien, 1866.

SINIGAGLIA L., *Vecchie canzoni popolari del Piemonte.* — Breitkopf et Haertel, Leipzig.

FERRARO G., *Canti popolari monferrini.* — Loescher, Torino, 1886.

FERRARO G., *Nuova raccolta di canti popolari monferrini* "Rivista Europea". — Firenze, 1874-75.

SEVES F., *Ninne nanne, filastrocche e solfeggi raccolti nella Valle di Pinerolo.* — Pinerolo, 1890.

FERRARO G., *Canti popolari del Basso Monferrato.* — Palermo, 1888.

BRAGGIO C., *I canti popolari del Piemonte.* "Giornale ligustico". — Genova, 1889.

Lombardia.

GIALDINI E RICORDI, *Eco della Lombardia.* — Milano.

MORASSO M., *Il Barbapedana* in "Ars et Labor". — Milano, giugno 1908.

In questo numero sono anche riportate le canzonette colla musica di "El piscinin" e "Sui vent'anni".

FRANOAR A., *Ritrovi rusticani milanesi tradizionali* in "Lettura" — Milano, settembre 1914.

BOLZA G. B., *Melodie popolari comasche* "Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften". — Wien, 1866.

IMBRIANI V., *Canti popolari di Massa Lombarda e Varese,* "Nuova Antologia", 1866.

CORRENTI C., *Canti popolari* in Strenna "Il Nipote del Vesta Verde" — Milano, 1856.

SALVIONI C., *Saggi di folk-lore infantile lombardo, raccolti nel Cantone del Ticino.* — Bellinzona, 1887.

GIROMPINI P., *Tre canzoni popolari lombarde.* — Milano, Ricordi.

Veneto.

BERTI A., *Le voci del popolo.* — Padova, 1842.

ALVERÀ A., *Canti popolari vicentini.* — Vicenza, 1844.

PARGOLESI C., *Canti popolari trentini.* — Trento, 1842.

ADAÏEWSKI E., *Anciennes mélodies et chansons populaires d'Italie,* "Riv. Mus. Italiana". — Torino, 1909.

ALVERÀ A., *Canti popolari tradizionali vicentini colla loro musica originaria.* — Vicenza, 1844.

PULLÈ G., *Canti del popolo veneziano* di F. V. Foscarini. — Venezia, 1844.

SCIPIONE RIGHI E., *Saggio di canti popolari veronesi.* — Verona, 1863.

CESCONI L. RIGHI, A. RIGHI, *Canti popolari veronesi.* — Verona, 1870.

GARLATO A., *Canti del popolo di Chioggia.* — Venezia. 1885.

PASQUALIGO C., *Canti popolari vicentini.* — Venezia, 1876.

BERNONI G. B., *Canti popolari veneziani.* — Venezia, 1872.

BERNONI D. G., *Tradizioni popolari veneziane.* — Venezia, 1875.

DALMEDICO A., *Canti del popolo di Chioggia.* — Venezia, 1872.

DALMEDICO A., *Ninne nanne e giuochi infantili veneziani.* — Venezia, 1875.

BRENTARI O., *Guida storico-alpina di Bassano e Sette Comuni.* — Bassano, 1885.

DALMEDICO A., *Canti del popolo veneziano.* — Venezia, 1848.

BORTOLINI G., *Amori veneziani.* — Milano, Ricordi.

BORTOLINI G., *Canti popolari veneziani.* — Milano, Ricordi.

BORTOLINI G., *Canzonette popolari veneziane.* — Milano, Ricordi.

BORTOLINI G., *Venezia (Canti nazionali della Laguna).* — Milano, Ricordi.

AUTORI DIVERSI, *Raccolta di canzonette popolari veneziane.* — Milano, Ricordi.

WOLF A., *Volks lieder aus Venetien.* — Wien, 1864.

BARBIERA R., *Poesie veneziane.* — Firenze, 1886.

Poesie non del popolo ma utili per i confronti con quelle di questo.

Istria.

Non dell' Istria solo avrei voluto occuparmi ma di tutta la vasta zona che dal Veneto e dall'Istria sale oltre il Trentino verso l'Austria. Ma qui come altrove la volontà rimane insoddisfatta dal poco materiale offerto dai precedenti studi.

IVE A., *Canti popolari istriani racc. a Rovigno.* — Roma, 1877.

PARGOLESI C., *Canti popolari trentini.* — Trento, 1892

PARGOLESI C., *Eco del Friuli.* — Trieste.

Romagna ed Emilia.

UNGARELLI G. *Le vecchie danze italiane, ancora in uso nella provincia bolognese.* — Roma, 1894.

Magnifico studio storico della danza in genere, con interessanti riferimenti bibliografici, con 36 esempi musicali di danze del bolognese interessantissime anche per i raffronti che permettono colla melodia della canzone del popolo di questa e di altre regioni. Nobilissimo inizio dello studio etnofonico della Romagna che ci auguriamo proseguito ed approfondito dal maestro Balilla Pratella, come le sue speciali cognizioni gli permettono ed impongono.

PRATELLA B., *Saggi di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano* (in corso di stampa). — Bologna, 1919. E molte composizioni musicali dello stesso

P. nelle quali sono riprodotte musiche popolari della Romagna.

PERGOLI B., *Canti popolari romagnoli.* — Forlì, 1893, 1894. Con appendice musicale del maestro Pedrelli.

FERRARO G., *Saggi di canti popolari racc. a Pontelagoscuro* (Ferrara), « Riv. di Fil. Rom. », Vol. II. — Roma, 1875.

PLACUCCI M., *Usi e pregiudizi de' contadini della Romagna*, Operetta serio-faceta. — Forlì, 1818.

ZAMBRINI F., *Dei dialetti romagnoli in genere e del faentino specialmente.* Lettera al prof. Corazzini nel « Propugnatore ». — Bologna, 1873.

FERRARO G., *Canti popolari di Pontelagoscuro e Cento* — Ferrara, 1877.

GUERRINI O., *Alcuni canti popolari romagnoli.* — Bologna, 1880.

BAGLI G., *Saggio di studi sui proverbi, gli usi, i pregiudizi e la poesia popolare in Romagna*, negli « Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria per le prov. di Romagna „. — Bologna, 1885-86.

BAGLI G., *Saggio di canti popolari romagnoli racc. nel territorio di Colignola Ravenna* e pubb. negli « Atti e Mem. della R. Dep. di Storia Patria per le prov. di Romagna. — Bologna, 1891.

FERRARO G., *Canti popolari di Ferrara.* — Ferrara, 1877.

Toscana.

GORDIGIANI L., *Canti popolari toscani.* — Milano, Ricordi.

Una vera corbellatura per l'etnologo poichè di vera etnofonia toscana ce n'è proprio un bel nulla. Si tratta invece di una raccolta di melodiette più o meno grazio-

se, armonizzate in modo semplicino, tutta creazione del maestro Gordigiani, buon pianista ai suoi tempi, autore di qualche melodramma, niente affatto musicologo nè raccoglitore di canti etnici.

BONAVENTURA A., *Le maggiolate* in " Riv. mus. It. „. — Torino, 1917.

GAMUSSINI A., *Il Maggio*, in « Rassegna Nazionale ». — Firenze, 1890.

FORESI M., *Canti popolari toscani.* — Firenze, 1891.

BILLI R. L., *Poesie chianajuole.* — Arezzo, 1870.

PROCACCI G., *Vecchiumi.* — Pistoia, 1879.

TOMMASEO N., *Canzoni da poterle cantare uomini e donne*, nell' " Antologia „. — Firenze, 1832.

GIANNINI S., *Canti de' campagnoli toscani*, nella Strenna « La viola del pensiero „. — Livorno, 1838-39.

TOMMASEO N., *Canti popolari toscani*, nell'" Antologia „. — Firenze, 1832.

GIANNINI S., *Canti de' campagnoli toscani*, nella Strenna " Ricordati di me „. — Firenze, 1842.

TALLINUCCI G., *Canti popolari di Barga e S. Pellegrino*, nel giornale " La parola „. — Bologna, 1843.

LIVI C., *Canti popolari delle campagne pratesi.* — Prato, 1853.

NERUCCI G., *Saggi di uno studio sopra i popolari vernacoli della Toscana.* — Milano, 1865.

TIGRI G., *Canti popolari toscani.* — Firenze, 1856.

BERTINI E., *Piccolo mazzetto di canti dell'Appennino toscano*, nella Strenna " L'adolescenza „. — Milano, 1875.

GIULIANI G. B., *Moralità e poesia del vivente linguaggio della Toscana.* — Firenze, 1871.

LAZZARESCHI E., *La poesia popolare dell'Amiata.* — Lucca, 1913.

PIERI S., *Un migliaio di stornelli toscani*, nel " Propugnatore ". — Bologna, 1880-8.

IMBRIANI V., *Stornelli di Roccastrada* nel " G. B. Basile ". — Napoli, 1885.

MAZZONI G., *Ninne- nanne, cantilene e giuochi fanciulleschi, uditi in Firenze.* — Roma, 1888.

GIANNINI A., *Ninne-nanne e guochi fanciulleschi, racc. in Pisa.* — Pisa, 1889.

GIANNINI G., *Canti popolari della Montagna lucchese.* — Torino, 1889.

STRACCALI e FERRARI., *Ninne nanne; cantilene e giuochi fanciulleschi, uditi in Firenze.* — Firenze, 1885.

BORSI C., *Nuptialia. Rispetti maremmani.* — Pisa, 1890.

SETTI G., *Canti popolari toscani.* — Pisa, 1891.

GIANNINI A., *Canti popolari pisani.* — Pisa, 1891.

TOSI C. O., *Rispetti e stornelli della campagna pratese.* — Sesto Fiorentino, 1892.

DEGUBERNATIS A., *Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinaia.* — Roma, 1894.

MASSON P. M., *Chants du carnaval Florentin.* — Paris, 1913.

TIGRI G., *Canti popolari toscani.* — Firenze, 1869.

Lazio.

MARCHETTI F., *Canti popolari romaneschi.* — Milano, Ricordi.

CASTELLI V., *Campagne de Rome.* — Parigi, 1842.

VISCONTI P. E., *Saggio di canti popolari della provincia di Marittima e Campagna.* — Roma, 1830.

Lombardi P., *Canti popolari raccolti nelle campagne veliterne*, in " La parola „. — Bologna, 1847.

Visconti P. T., *Saggio di canti popolari di Roma, Sabina, Marittima e Campagna*, nella " Strenna romana „. — Firenze, 1858.

Blesig C., *Römische Ritornelle gesammelt und herausgegeben.* — Leipzig, 1860.

De Nino A., *Canti popolari sabinesi.* — Rieti, 1869.

Nannarelli I., *Studio comparativo sui canti popolari d'Arlena.* — Roma, 1871.

Sabatini I., *Canti popolari romani* nella " Riv. di lett. pop. „. — Roma, 1878.

Parisotti A., *Saggio di melodie popolari romane*, nella " Riv. di lett. pop. „. — Roma, 1878.

Marsiliani A., *Canti popolari dei dintorni del lago di Bolsena, di Orvieto e delle campagne del Lazio.* — Orvieto, 1886.

Casciani F., *Saggio di canti popolari della campagna romana.* — Soriano nel Cimino, 1886.

Zanazzo L., " *Giggi pe' Roma* „ *Tipi, scenette, e costumi popolari romaneschi.* — Roma, 1887.

Zanazzo L., *Aritornelli Romaneschi* nel " Rugantino „. — Roma, 1887-88.

Zanazzo L., *Ninne-nanne popolari romanesche.* — Roma, 1889.

Zanazzo E. *Canti popolari romani* con un saggio di canti del Lazio. — Torino, Sten, 1910.

Menghini M., *Canti popolari romani* nell' " Archivio per lo studio delle trad. pop. „. — Palermo, 1890.

ALBERTO DE ANGELIS, *Usi e costumi nel contado di Montefiascone* (Estratto dalla "Rassegna Nazionale", Firenze, fasc. 16 settembre 1918).

Abruzzi.

FARA G., *Genesi e prime forme della polifonia*, nella "Riv. Mus. It.". — Torino, 1920.

TOSTI F. P., *Canti popolari abruzzesi.* — Milano, Ricordi.

FINAMORE G., *Melodie popolari abruzzesi*, nell'« Arch. per lo studio delle trad. pop. ». — Palermo, 1894.

MOLINARO DEL CHIARO L., *Canti popolari teramesi.* — Napoli, 1871.

DE NINO A., *Usi e costumi abruzzesi.* — Firenze, 1881-91.

FINAMORE G., *Il pastore e la pastorizia in Abruzzo* nell' "Archivio", 1885.

FINAMORE G., *Tradizioni popolari abruzzesi.* — Lanciano, 1886.

FINAMORE G., *Credenze, usi e costumi abruzzesi.* — Palermo, 1890.

FINAMORE G., *Melodie popolari abruzzesi*, nell' "Archivio". — 1894.

Campania.

Di recenti ed illustri studiosi di questa regione avrei desiderato elencare gli scritti, ma il Di Giacomo ed il Russo, primi fra tutti, forse non volendo, più verisimilmente non potendo, mancarono al mio cortese appello. La Campania perciò mi riesce più povera di quanto speravo.

De Meglio V., *Eco di Napoli.* — Milano, Ricordi.

Imbriani V., *Canti popolari dei dintorni di Morigliano.* — Napoli, 1871.

Casetti e Imbriani, *Canti popolari delle province meridionali.* — Torino, 1871-72.

Molinaro del Chiaro L., *Canti del popolo napoletano.* — Napoli, 1880.

Imbriani V., *Canti popolari avellinesi*, nel " Propugnatore „. — Bologna, 1871.

Molinaro del Chiaro L., *Canti del popolo di Meta, Pian di Sorrento.* — Napoli, 1879.

Capone G., *Canti popolari inediti di Montella.* — Napoli, 1881.

Amalfi G., *Cento canti del popolo di Serrara d'Ischia.* — Milano, 1881.

Amalfi G., *Canti del popolo di Pian di Sorrento.* — Milano, 1883.

Brandileone F., *Canti di Buonabitacolo, Salerno* nel « G. B. Basile ». — Napoli, 1883.

Amalfi G., *A proposito di danze macabre* nel " G. B. Basile „. 1883.

Imbriani V., *Canti popolari raccolti a Pomigliano d'Arco* nel " G. B. Basile „. 1883.

Desennar L., *Canto del popolo di Pagognano* nel " G. B. Basile „. 1883.

Molinaro del Chiaro L., *Canti del popolo di Casamicciola*, nel « G. B. Basile ». 1883.

Della Sala V., *Storie popolari napoletane*, nel " G. B. Basile „. 1883.

Croce B., *Canti popolari racc. in Napoli nel villaggio del Vomero*, nel " G. B. Basile „. 1883.

CROCE B., *Canti popolari racc. a S. Cipriano Picentino*, nel " G. B. Basile ". 1884.

SIMONCELLI V., *Canti popolari sorani*, nel " G. B. Basile ". 1884.

CONGEDO G., *Alcuni canti di Calvi Risorta, Campania*, nel " G. B. Basile ". 1884.

MOLINARO DEL CHIARO L., *Ninne-nanne napoletane*, nel « G. B. Basile ». 1885.

MOLINARO DEL CHIARO L., *Canti popolari racc. in Napoli.* — Napoli, 1886.

AMALFI G., *Canti racc. dalla bocca del popolo di S. Valentino*, « Arch. per lo studio delle trad. pop. ", 1886-87.

AMALFI G., *Napolitane o Villanelle racc. appo il popolo di S. Valentino*, nel " G. B. Basile ". 1888.

AMALFI G., *Insalatella, Canti popolari di Tegiano*, nel-l'«Archivio». 1889.

SAVIOTTI A., *Canti e ninne-nanne arpinati*, nell'« Archivio». — Palermo, 1891.

DELLA CAMPA R., *Canti popolari racc. a Bellona, Capua*, nel « G. B. Basile ». 1892.

PIGONATI A., *Lettera sopra il Tarantolismo ossia morso della tarantola che si guarisce nella Puglia colla musica*, in « Memoria di Brindisi sotto il regno di Ferdinando ». — Napoli, 1781.

Calabria.

FEDELI V., *Zampogne calabresi*, in « Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XIII Iahrg 3 Heft ».

COMPARETTI D., *Saggi dei dialetti greci dell'Italia meridionale.* — Pisa, 1866.

De Simone F. M., *Canti popolari della Calabria Citeriore*, in « La scena ». — Venezia, 1872.

Lumini A., *Canti calabresi di carcere*, nella " Riv. di Lett. pop. ". — Roma, 1878.

Corazzini F., *Poesie popolari calabresi*. Livorno, 1881.

Mandalari M., *Canti del popolo reggino*. — Napoli, 1881.

Mandalari M., *Altri canti del popolo reggino*. — Napoli, 1883.

Mele S., *Nenie di Pizzo*. — Monteleone, 1888.

Rizzuti A., *Canti popolari calabresi*, nella « Gazz. Lett. ». — Torino, 1888.

Julia A., *Contrasti acresi*, nella « Calabria ». — Monteleone, 1890.

De Giacomo I., *Ninne-nanne di Cetraro* nella « Calabria ». — Monteleone, 1892.

Julia A., *Saggio di poesie calabresi*, nel « G. B. Basile ». 1884.

Mosso A., *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*. — Milano, 1907.

Ardito P., *Ninne di Nicastro*, nella « Calabria ». — Monteleone, 1899.

Iulia A., *Canti popolari acresi*, nella « Calabria ». — Monteleone, 1889.

Sicilia.

Favara A., *Le melodie tradizionali di Val di Mazzara*, in « Atti del congresso internazionale di Scienze storiche », — Roma, 1903.

Favara A., *Canti della terra e del mare di Sicilia*. — Milano, Ricordi.

VIGO L., *Canti popolari siciliani.* — Catania, 1857.

SALOMONE-MARINO S., *Canti popolari siciliani.* — Palermo, 1867.

LIZIO B., *Canti popolari delle Isole Eolie.* — Messina, 1871.

PITRÈ G., *Canti popolari siciliani inediti.* — Palermo, 1871.

AVOLIO C., *Canti popolari di Noto.* — Noto, 1875.

AMABILE S., *Canti popolari del Circondario di Modica.* — Modica, 1876.

GIORGI P., *Canzoni siciliane.* — Livorno, 1881.

LIZIO BRUNO L., *Canti scelti del popolo siciliano.* — Messina, 1867.

GUASTELLA S., *Ninne-nanne nel Circondario di Modica.* — Ragusa, 1887.

BRUNO S., *Canti popolari Siciliani,* nella « Calabria ». — Monteleone, 1890.

STRINGHER e TURRI, *Canti popolari Siciliani.* — Roma, 1889.

SALOMONE-MARINO S., *Canti popolari siciliani,* nel « Giornale di Sicilia ». — Palermo, 1889.

MINELLI e TURRI, *Canti popolari siciliani.* — Rovigo, 1891.

PITRÈ G., *Ninne-nanne siciliane.* — Bergamo, 1894.

FRONTINI F. P., *Canti popolari siciliani.* — Milano, Ricordi.

PITRÈ G., *Sui canti popolari siciliani.* — Palermo, 1868.

PITRÈ G., *Usi e costumi del popolo siciliano.* — Palermo, 1889.

PITRÈ G., *La vita in Palermo cento e più anni fa.* — Palermo, 1904-05.

PITRÈ G., *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano.* — Palermo, 1913.

Arcoleo G., *Canti del popolo in Sicilia*, in « Saggi e Discorsi ». — Catania, 1909.

Sardegna.

Orrù G., *Piccolo dizionario biografico dei musicisti.* (2ª Ed.). — Firenze, 1897.

Oneto N., *Memorie sopra le cose musicali di Sardegna.* — Cagliari, 1841.

Giacomelli G., *Della musica in Sardegna.* — Cagliari, 1896.

Fara Giovanni, *La bella d'Alghero* (Melodramma eseguito al Teatro del Liceo « Rossini »). — Pesaro, 1892.

Fara Giulio, *Canzoni sarde.* — Roma, 1917 (Presso l'autore).

Fara Giulio, *Di alcuni costumi musicali in Sardegna*, « Riv. Mus. It. ». — Torino, 1918.

Fara Giulio, *Musica popolare sarda*, « Riv. Mus. It. ». — Torino, 1909.

Fara Giulio, *Musica vocale popolare sarda*, nel « Paese » quotidiano. — Cagliari, 22 ott. 1905.

Fara Giulio, *I caratteri della musica sarda*, in « Muca ». — Roma, 31 maggio, 1917.

Vagner M. L., *La poesia popolare in Sardegna*, in « Archivio Storico Sardo ». — Cagliari, 1906.

Vuillier G., *Les Iles oubliées.* — Paris, 1893.

Erzherzog L. S., *Dei Balearen.* — Leipzig, 1897.

La Marmora A., *Voyage en Sardaigne.* — Parigi, 1839.

Bresciani A., *Dei costumi della Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali.* — Napoli, 1850.

SPANO G., *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale, ossia logudorese* (Parte I-II). — Cagliari, 1863-65. Appendice alla parte I. — Nuoro, 1887. Appendice alla parte II. — Cagliari, 1867.

BOUILLIER A., *L' Ile de Sardaigne* (II Ed.). — Paris, 1865.

MALTZAN HEINR FREIH, *Reise auf, der Insel Sardinien.* — Leipzig, 1869.

TODA E., *La poesia catalana à Sardenya*, in " La Ilustració catalana ". — Barcelona, 1889.

TODA E., *Un poble català d' Italia, l'Alguer*, in " La Renaiscenza ". — Barcelona, 1889.

FERRARO G., *Canti popolari in dialetto logudorese.* — Torino, 1891.

VALLA F., *Alcuni canti popolari nuoresi.* — Bergamo, 1892.

BELLORINI E., *Saggio di canti popolari nuoresi.* — Bergamo, 1892.

BELLORINI E., *Canti popolari amorosi racc. a Nuoro.* — Bergamo, 1893.

CIAN V. e NURRA, P., *Canti popolari sardi.* — Palermo, parte I. 1893, parte II, 1896.

CANEPA F., *Mutettus popularis*, in " Vita Sarda ". — Cagliari, 1893.

SCANO E., *Saggio critico-storico della poesia dialettale sarda.* — Cagliari, 1901.

FERRARO S., *45 canti amorosi di Bitti.* — Torino, 1893.

FERRARO G., *Canti popolari in dialetto logudorese racc. a Siniscola.* — Reggio Emilia, 1890.

NURRA P., *La poesia in Sardegna.* — Sassari, 1893.

POGGI F., *Usi natalizi, nuziali e funebri della Sardegna.* — Mortara, — Vigevano, 1897.

Poggi F., *Usi nuziali nel centro della Sardegna.* — Sassari, 1896.

Calvia S., *Ninne nanne popolari del Logudoro.* — Sassari, 1901.

Guarnerio P. E., *Appunti di poesia popolare sarda*, in " Giornale ligustico „. — Genova, 1889

Guarnerio P. E., *Il dialetto catalano di Alghero*, in " Arch. glottol. ital „. — Roma, 1889.

Domenech., *Voyage homerique dan l'ancienne Icnusa.* — Paris, 1836.

Corsica.

Quantin A., *La Corse.* — Paris, 1814.

Crozes A., *La chanson populaire de l'île de Corse.* — Paris, 1911.

Marcaggi I. B., *Les chants de la mort et de la "vendetta „ de la Corse.* — Paris, Perrin.

Ortoli., *Les " voceri „ de l'île de Corse.* — Paris, 1887.

Vattelapesca., *Versi italiani e corsi.* — Bastia, 1887.

Valery., *Voyages en Corse à l'île d'Elbe et en Sardaigne.* — Paris, 1837.

Grimaldi., *Novelle storiche corse.* — Bastia, 1855.

Fée A. L., *Chants populaires de la Corse.* — Paris, 1850.

Bourde P., *En Corse.* — Paris, 1897.

Tommaseo N., L*a donna e la famiglia in Corsica*, in " La donna „. — Milano, 1868.

Guerrazzi F. D., *Pasquale Paoli.*

DEGUBERNATIS A., *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli indo-europei.* — Milano, 1878.

JARROW., *First annual Raport of the Bureau of Ethnology.* — Washington, 1881, by. J. W. Powell director.

JARROW, *Jntroduction to the study of Mortuary Customs.* — Washington, 1880, Smiths Jnstit., Bureau of Ethnology.

Le opere del Morgan e del Powers come quelle del Putman, del Bancroft ed altri si trovano in " Contribution to North American Ethnology ", vol. I, III, IV; in " Smithsonian Contributions of Knowledge "; in " Report of Smiths, Institutions " ed in altre pubblicazioni periodiche e relazioni di viaggi e scoperte.

INDICE

PIEMONTE
Po - ve - ro -
A_mei_me mi do_na Lom_bar_da a mei_me.
mi, a_mei_me _ mi.
Coo_ve cra_ve mieze_le cra_ve Sun vint a_ni Su l'ai_guer.
na_ve Ades vint a_ni sun cum_pi cra_ve mie cra_ve gueneme mi!
No_va_ra No_va_ra, la be_la si_tà Si mar_gia si
be_ve e al_le_gri si_otà.
Pe_le grin che ven da Ru ma uhn! uhn
le Pe_le_grin che ven da Ru_ma uhn! uhn! Cunt la
bu_sa dei da_nè tral_le_ral la _ ral_la_tral_le ral_la_re Cunt la
bu_sa dei_da_nè tral_le_ral_la _ral_la_tral le ral_la rè
Siu_ru_mo_ta de la mun_ta_gna, vôs_tu mi a li

pian? Vos tu vni a lo pian Giu-ru-me-ta vos-tu vni a lo pian?
7
No-i sia-mo tre so-rel le Tut-te tre d'un gra Tut-te
tre d'un gra Gi-ro- met-ta Tut-te tre d'un gra.
8
No-i sia-mo tre so-rel-le Tut-te tre d'un gra Tut-te
tre d'un gra Gi-ro-met-ta Tut-te tre d'un gra
9
Chi t'à fat-to sti be' scar pet-te Gi ro-met-ta che te
stan si ben che te stan si ben
10
Di là da cui bo-sca-ge- na be la fi a aje
11
Ma-da-ma Ca-ro-lin la vö lo ma-ri-dè Ma-da-ma Car-ro
lin la vö lo ma-ri-dè Ma-da-ma Ca-ro-lin la vö lo ma-ri-
dè lo du-ca di Sas-so-nia si vö lo fe spu-zè.
12
Pian-ta la fa-va la be-la vi-la-na Quan-do la

pianta la pianta co - sì Pian - ta co - sì.
LOMBARDIA
Andante
13
Dô ve si' stâ jer - si ra Fi - gliuol mio ca - ro, fio - ritoeo gen -
til? Do - - ve si' stâ jer si - - - - - ra? Son stâ dal - la mia
da - ma Signo - ra mamma, mio co - re stâ mal! Son stâ dalla mia
da - ma Ohi - me! ch'io moro, ohime!
14
De tan pi - sci - nin che l'e - ra - el bal - la - va vo len -
te - ra el bal - la - va in scime quat - tin de tant che l'e - ra - pi - sci -
nin, di tant che l'e - ra pi - sci - nin. Cont. on braz - za de fu -
stagn.... L'haa faa fœu - ra tutt i pagn N'haa van zaa ancamò on cin -
cin l'haa faa fœu - ra el gi - le rin... tant che l'e - ra pi - sci -
nin.... tant che l'e - ra pi - sci - nin.
15
E gi - ra - che te gi - ra, Oh' po - ve - ro mol let - ta! Cer

li - rà a ca una li - ra Ghe vœur del gran gi - rà! Al po-ve-ro mol-
let - ta Ghe tòc - ca la - vo - rà! To - sanmla for - be - set - ta Ve-
gnii chi a fà mol - là!
16
Me pa - der fa' l mo - let - ta E mi fò'l mo - let - tin quand
sa - rà mort me pa - der, fa - rò l mo - let - ta mi E zon e zon e zon, e zon; E
zon e zon e zi; Quand sa - rà mort me pa - der, fa - rò l mo - let - ta mi.
17
Mi gh'hoo la mi - a so - rel - la Che de nomm se ciam - ma Ra-
chel - la: Ai vun - des ör de si - - - - ra La me mi al lo - spi - ta - le.
VENEZIA
18
O gio - va - no - ti ô - o! O gio - va - no - ti ê!
19
Can - - to l'ar - mi pie - to - se e il Ca - pi - ta
no Che'l gran Se - pol cro li - be - rò di Cri

sto Mol.to egli o..prò col son.no e con la mano Mol.to sof-
fri nel glo.ri.oso a.cqui...............sto
20
In mez zo al ma.re ghe xe una fon.ta.na Chi be.ve de quel'
ac.qua se i.na.mo.ra In mez.zo al ma.re ghe xe una fon-
ta.na Chi be..ve de quel' ac.qua se ina.mo.ra
21
22
A.me.me.mi o do.no Lom.bar.da A me.me-
mi do.na Lom.bar.da A.me..me.mi A.me. me.mi
23
Pe.le.grin che vin da Ro.ma Pre.ga ras.su el Ciel par mi!
24
O be.ne.dett l'a.mor dei gio.vin che al fa

star il cur al_le_gri

25

Ta_me la na na E pa ra via el bo_bò

che presto a ca_sa ve_gna_rà El pa...... pà El

pa........ pà.

26

Na_nà, na_na na_na Na_na Na net_ta viva mam_ma no la

ghe; Che la x'e a Mes_sa Nan_na, mio bam_bin, tu sei pic_ci

nin, Na_na na_na, na_na mio bam_bin.

ISTRIA

29

Xi cio ro soûn quil monto, Xi cia_ro soûn quil mon_to Du_
ve se li va el sul Xi cia_ro soûn quil monto Cuor po del_la mia
Nê_na lò lû, Du_ve se li va el sul.

30

E su la rêi_va De lo mar, E su la rêi_va
De lo mar, Stan_cia una pa_stu_ _rie la, che pa scul'
a_gnê_lêin Soûn qui_la ger_ba bie_la.

ROMAGNA

Lento senza misura
33
Mi so glio fa un ve . sti . . . . . to e tin . to no . . ro,
tu . to guar ni . . . . to e di ma lin co . . . . ni . . . . a
co . sa di . rà la gen . te quando lo por . to: a . ve . va un bel mo .
rot . to e l'è sta' tol to Co . . sa di . rà la
gen . . . . . te quando lo por . to: a . . . ve . va un bel mo .
rot . . . . . . to e l'è sta tol . . . . to.
34
Io son ta fra le ro . se, fra le
ro . se io vo . glio mo . rir io son ro se io vo . glio mo .
rir fra le ro se io vo . glio mo . rir, ... fra le

ro_se io vo_glio mo.......rir
Lento
35
Fa la na_na, fa la doun..cà, fa la na na fa la
doun_ca, e tu babb por_ta la coun_ca.
Lento
36
Fi_la na_na, fi_la sò, di ba_bem ca vinzli piò.....A ve'
dégh parchèa dur_miva la na_nä ca la fa_si_va.....Don d'n d'n d'n.
Lento
37
A va non a va nen va jau vas sa ko pva sod
Lento
38
L'a mä_dra del mio bè....en L'a nomm O li vaa
L'a m'a man_dat a dì.......ir che son ca ti.......vaa
TOSCANA
Allegretto moderato
39
Pe_schi fio ren_ti Ho can_zo_na_to di cian_no_ve a_
man_ti. Ho can_zo_na_to di_cian_no_ve a_man_ti

E se can.zo.no voi sa can.no ven.ti. Col.go la ro.sa e
la scio star la fo.glia Ho tan.ta vo.glia di far con te all'a.mor
40
O.ra che m'hai la.scia.ta mon va.do Scal.ra al.
la sa.li.ta di quel mon.te ne.ro O. ne.ro.
41
La rosa è il più bel fio......re co.me la gio.ven..
tù na.sce fio..ri..sce e muo.......re e non ri.
tor na più Ed io t'a.ma.i ai ai ai t'a.do.
ra..i ai ai ai e t'a.mo an.co..........ra co.me un a
ugel..lo do.ci...le ti se.gui rà il mio cor.
Più tosto lento
42
Gio.va.net.tin che ve.sti de tur.chi.no in mezz'al
pet.to m'appicciasti il fuo.co quan.de co se.te vo' mio bel vi
si.no io de quest'altri me ne cu.ro po.co quande qua

i - te vo' mio dolce amo re me perchè il falco me scardicchi 'l co - re

43

Chi vuol sen_tir can_tar la ve_ne_zia_na Chi vuol sen

tir can_tar la ve_ne_zia_na Chi vuol sen_tir can_tar la ve_ne_

zia_na Scar_pet_te ros_se e cal_zet_te di la_na.

Le ro le le ro re ri ce re ro

44 Andante

Sta su La_ _ _ _ za_ _ _ ro che fa_i! Non dor_

mir che il giorno vie_ _ _ _ ne! Me ne sta_ _ vo tan_to

be_ne Oh per_chè sve_glia_to mi ha_i Sta su

La_za_ro che fa_i!

LAZIO

46
Quasi lento
La cas'è bbas.sa e la pa.dro.na è bbel . . la
47
Ampio senza misura
Quanno No.ene l'arca fabbi . . co . ne

de can.ta.ne ho dit_ _to .... Tu ce : cor.vo, Dunque
sfarda o statte zit to ......
48
Fior di gia_pi_gni, li fa.gio.let.ti mii tu vou li
ma_gni. Col.si la ro.sa, lascia_i il mar.zo, Al mi re-
gar.zo lo vo.glio dà.
49
Fior di_vi_o .... la! Quando sa_rà quel
dì Bru.net.ta ca .... ra Che ti po_trò par-
lar da solo a so... la .....
50
Più bel_la sei d' un fior ..... di pa.ra.di.... so
51
Il mar_zo.lin di fio.ri ne vien dalla mon
ta gna; ma ba.da be.ne che non si
ba.gna, chè lo vo..glio re.ga..lar

ABRUZZI
52
O mam-ma mam-ma strin-gi-mi al tuo co-re,
Ch'i-o son pie-na, ch'i-o son pie-na, Ch'i-o son
pie-na d'af-fan-no e di do-lo-re.
53
Tu nel tuo let-to a far di so-gni d'o-ro........ Io
del l'a-per-to al ge-lo, o mio te-so-ro
54
Sta-va lo gril-lo a car-pì lo li-no, Vien la for-
mi-ca: dam-min-no fi-lo. U-no fi-lo? Per-che
fa re? La ca-mi-cia pe ma-ri-ta-re
Largo
55
Ji me-va mè-ta e la faggij ja me-te ca la pa-
tro-na ha mada dà! la fij-je Mi l'à pru-mès-sa-enni'mmi li vo
da-je Tutto lo gra-ne ji vujje scip-pa-je!

CAMPANIA
Andantino
5
Fe_ne_sta che lu_ci vè e mo non lu.......ci signì
è ṡa Nenna mia stace am_ma_la.....ta S'af_faccia la sorella e me lo
di.....ce: Nen_nel_la toja è morta e s'è atter...ra......ta Chia
gne va sempe ca dorme...va so_la, ah...mo dorme co li
muorte accompagna..........ta Mo dorme co li
muorte accompagna...............ta.
Andante mosso
7
Fe_ne_sta vascia, e pa_tro_na cru_de.........le, quan
ta so_spi_re m'aje fatto jet_tà.......re! M'aide sto co_re comm'a na can
ne.......la! Bel_la quanno te sen_to annome_na.....
re! Oje pi_glio la spe_rien_za de la ne.............ve! La
ne_ve è fredda e se fa ma_ni a.............re. E
tu comme s'i' tant'aspra e cru de le?
Muorto mme vi_de e non mme vuò ajuta.........re?

58

Andantino pastorale

Jui' a nu bo.sco g'è nna cap.pe luz.za ca 'ngi.ri ciu la me.sa Ge.su .... cri.......

Più presto, in tempo di tarantella.

Andante
59
Su sonnu e ninna beddu, su dui co_si . . . . . Unu mu
dormi, e n'a tru_mu ri po si U_nu mu dormi e
n'a tru mu ri_ _po si O nin_na son_nu.
Adagio molto
60
Santu Ni_co_la meu di eca pas_sa_u. Di lu fig-
ghio lu meu mi do_man da_u: E i_ju domandadue jeu di_
cendu: L'ha ju a livrazza chi mi stà dor_mendu. Nin_na son_
nu . . . . . .
61

SICILIA

62
Fig_ghiu mm...ti vog_ghiu be..._ni: Tu si' l'a_puz..._za, io
su... gnu lu me_li Ed a_la_.. vò.
Larghissimo
63
Spec ciu ii l'uocci mei, tri_un_fu d'o.... ru, Stra_lu_ci

cen.tu nigghia di lim.ta.....nu! Beddu, comunti cancimpi'n tri
so.........ru, Ghiu.vi.ned.du a muru.su un c'è lu pa....
.u! Quan.nu na.sci.sti l'an.ci.li ci fuo.......ru! Rin lie.lu
sti billiz..'.zi li ca..la.ru: Tu
su.lu ci ha' be.ni.ri quan.nu nno.........ru. La.sciu la
vi.ta mi anta li tò ma... nu!.........
64
E pigghiu'n cu.ted.du e mi.....cassu lu pet.tu, din.tra ci
tru.vi.ra...... i lu to ri trat tu, din.tra ci tru..
vi.ra...... i lu to ri trat.tu.
65
E si fus.si pi.sci lu mar.ri.sie cas.si, E si fus.si a..
ced.du mi......... tia vi.nis.si.
66
A Ca.sted.damma.ri ci ha.in una par.ri.na, quan nu

13
No - bi - - lis - - si - ma da - ma in can - ta
do - ra No lu pot - to e m'ob bli gao
Bo bo bo bo bo bo bo bo i Bo
ati a ma re
Bo . . . . o bo bo Bo bo bo bo bo . . i
74
Pre - ga - mi bel - la for - tu - na Sa - nu a Sar - di gna tor -
ra - re Mai t'happo ab - ban - do - na - re Giara risplendente
lu - na Gia - ra ri - sple . . . . nden . . . . te lu . . . . . na
75
An - nin - ni a amin . . . ni - a Su pi - pi - u si

dor nui di E fa_i s'an_nin_ni a An_nin_ni_
a an_ nin_ _ ni_ a
76
In sa mat.t'è su spiccu canta s'arro....ssi
guo lu Su co su mi u'è pi ti cu ci ca pi lu i
so lu
77
Tri_stu sas si_ri_lan_ti co_men ti m'as sin_bil_las Tri
stu pas_si_ril_lan_ti Po_i_ta mi con_sil_las a pran_gi po s'a
man ti
78
Po trun_ca_re sas ca_de_ _ _ _ _ _nas De
vo cum_bat_ tersa vi da Ma non ti mo stres in_fin_
gi da Cun in_gan nu a mi trat_ta_ re

CORSICA
79
Quan-do jun-se la nu-vel............la
Chi per nos..........-tra ma-la sor-ti.
Lentissimo con voce strascicata
80
Quando jun se la no.vel-la Chi per no.stra
ma.la sor ti o co ru di la nu.vel-la
Ti di cia spe di tu a mor-ti Ghià la ne ve a
la mon.ta.gna Chiu.su via tut-ti li por.ti
81
Eju fi la.vai la miô roc. ca, Quan-du in
te su un gran ru-mo-re;
Lento e doloroso
82
Via la scia-te-mi pas.sà.......Vi ci mual-la
miô fi-glio.la Chi mi pa--re Ch'el-la si-a
Qui des.te--sa su la to.la E chi l'ab--bia-
no li-ga-ta Di fris.cet-tu la so go-la

83
Lento
Nel.li mon_ti di' Cus_cio_ni V'è_ra na.ta u.
E la sò ca ra mam.mo.ni Li fa.cea l'an.
na zi_te.dra: Ad.dor mien. ta ti per pe na
no_ra re.dra
A_le_grez_ _ _za di mam.mo.ni.
84
Larghissimo a volontà
Dor.mi, dor.mi u mio anghiubel.lu lu_lu_ri.tu e ric.ciu.
tel lu! Se c'a lin.gua anco num pô.i Ra_gi_o.na tu cumme
vo_i D'i to oc_chi cu li so.li Tu mi par.li e mi cum.
so.li E mi dici: O dol.ce ma.ma Quan.tu e me.ni su nu
t' ama.
85
An.da.re nun ni vo da su E.cil.len.za E
d'u na la dra ti vodru ac.cu sà ri Lu pri.mu jur nu
ch'i dru te nu.dien.za u.na ni.mu.ria a ti ci vuô da.
ri
BIBLIOTECA COMUNALE DI MILANO
62686
14 GIU. 1949